ماهنامه سینمایی

فیلم

سال دوم — شماره دوازدهم — اردیبهشت ۶۲ – پانزده تومان



گفتگو با
مدیر عامل بنیاد سینمایی فارابی

گفتگو با
مخبر کمیسیون هنر و ارشاد اسلامی مجلس

نگاهی به برخی از برنامه‌های
نوروزی تلویزیون

خبرهای سینمای ایران و جهان

و
...

«ریشه در خون»
تداوم یک حرکت


دومین محصول سینمایی آذربایجان غربی • تهیه شده در بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان ارومیه
مترسک
کارگردان:
حسن محمدزاده
مدیر فیلمبرداری:
فضل الله فعال نوری
نویسنده فیلمنامه:
مهدی معدنیان
تدوین:
روح الله امامی
مدیر تولید:
یوسف محمدزاده
رنگی
بازیگران:
فخری خوروش
هادی اسلامی. حسین کسبیان
جیران شریف. اکبر نوذری. احمد مظلومی
زهرا برومند. روح انگیز مهدی. پریبخت اقبالپور
و هنرمندان خردسال:
محمدرضا مرسلی
گلناز خزانی
علیرضا اسماعیل زاده
نیما اسلامی
آتلیه ماهنامه فیلم

مستقیم‌ترین راه ، به‌سوی دو هدف

مسئلهٔ دریافت عوارض از فروش فیلمهای ایرانی به وسیلهٔ شهرداری، در سی سال اخیر یک موضوع بحث‌انگیز و جنجالی بوده است. چنانچه بحث کیفیت را در این مورد خاص کنار بگذاریم و موضوع را صرفا از دریچهٔ اقتصادی نگاه کنیم، حرف دست‌اندرکاران سینمای ایران همواره این بوده است که بطور طبیعی، دولت و مسئولان در عرصهٔ رقابت میان یک کالای داخلی با کالای مشابه وارداتی، باید جانب تولید داخلی را بگیرند. اما وابستگی‌های اقتصادی و سیاسی و فرهنگی نظام حاکم بر ایران به غرب، باعث شده بود که مسئولان وقت برخلاف این جهت طبیعی حرکت کنند. با نگاه به پیشینهٔ این موضوع، می‌توان اهمیت تصویب‌نامه هیئت وزیران مبنی بر کاهش عوارض فروش فیلم ایرانی تا میزان ۵ درصد را دریافت. در واقع، این مهمترین و مستقیم‌ترین اقدامی است که در جهت حمایت از تولید داخلی شده است.

پس از انقلاب که خودکفائی اقتصادی و فرهنگی به عنوان یک شعار مهم و حیاتی مطرح‌شد، مسئولان نیز می‌دانستند که برای حمایت اقتصادی از سینمای ایران، تجدید نظر در عوارض فروش فیلم ایرانی، وجه بزرگی از این حمایت می‌تواند باشد اما در چنبرهٔ مسائل و مشکلات فراوان و بعضی اختلاف نظرها، تصمیم‌گیری به تعویق می‌افتاد. با تحولاتی که در معاونت سینمائی وزارت ارشاد اسلامی رخ داد، و با تحرکی که سینمای ایران در سال ۶۲ به خود دید، این سال می‌بایست سال تصمیم‌گیری دربارهٔ این موضوع مهم باشد، مسئله‌ای که ما در سرمقالهٔ نهمین شمارهٔ ماهنامهٔ فیلم (۱۵ دیماه ۶۲) بر آن تاکید کردیم و پای فشردیم.

انتشار اطلاعیه وزارت ارشاد اسلامی در اواخر اسفند ۶۲ نشان داد که مقامهای سینمائی وزارت ارشاد نیز با آگاهی بر اهمیت موضوع، پروندهٔ عوارض فروش فیلم ایرانی را که بیش از سی سال قدمت دارد، از مدتی قبل پیش روی خود گشوده‌اند و به بررسی جوانب آن پرداخته‌اند.

نکتهٔ قابل توجه در این اطلاعیه، آن است که عوارض فروش فیلم ایرانی، به نفع تولیدکننده کاهش یافته و ۱۵ درصد بخشودگی، در جهت حمایت از تولید، مستقیما در اختیار تولیدکننده قرار می‌گیرد. با این اقدام، تا حدود بسیار زیادی روابط میان تولیدکننده و عرضه‌کننده نیز تصحیح شده است و این نیز همان موردی است که در گزارش "چشم‌انداز سینمای ایران در سال ۶۲" (شمارهٔ یازدهم ــ نوروز ۶۳) به‌آن اشاره کردیم. در واقع، با یک تصمیم آگاهانه و حساب‌شده، دستیابی به دو هدف ممکن شده است.

دومین نکتهٔ مهم این است که مانند برخی از کشورهایی که عوارض فروش فیلمهای خارجی در جهت تقویت تولید داخلی به کار گرفته می‌شود، ابتدا برای جبران کاهش عوارض فروش فیلم ایرانی و افزودن به درآمد شهرداری، ۵ درصد به عوارض فروش فیلمهای خارجی افزوده شده است که این، خود نوعی اعمال همان سیاست مورد اشاره ــ البته بطور غیرمستقیم ــ است. اما اقدام مستقیمی نیز در همین‌مصوبه وجود دارد و آن، اختصاص ۱۰ درصد از عوارض فروش فیلمهای خارجی متعلق به بنیاد سینمایی فارابی، به حمایت از تولید داخلی است.

اینک با چنین اقدام درخور ستایشی، و همزمان با آن افزایش بهای بلیت سینما، بعید به نظر می‌رسد که تولید فیلم با زیان همراه باشد. به این ترتیب، با سبک‌تر شدن بار مشکلات اقتصادی فیلمسازی، ضرورت یک تحول کیفی در سینمای ایران، توقع و انتظاری بیجا نیست. زیرا دیگر فیلمساز نمی‌تواند دغدغه زیان احتمالی را عاملی در جهت نزول کیفی عنوان کند.

فیلم
ماهنامه سینمایی

شمارهٔ دوازدهم
اردیبهشت ۶۳
تلفن ۶۷۹۳۷۴
صندوق پستی ۲۱۹۴

لیتوگرافی : تهران‌لیتو ــ تلفن ۸۴۹۴۸۵
حروفچینی : کامپــوزر ــ تلفن ۸۲۹۱۱۹
سیمــرغ ــ تلفن ۶۴۲۳۴۳
چاپ : کتیبـــه ــ تلفن ۷۵۰۶۳۷

روی جلد : نمایی از فیلم "ریشه در خون"

در این شماره

مستقیم‌ترین راه، به‌سوی دو هدف، ۳/ گزارش کار، ۳/ عوارض فروش فیلم ایرانی از آغاز تا امروز، ۴/ ورود فیلم خارجی در انحصار بنیاد فارابی قرار گرفت، ۵/ رویدادها، ۱۳ ــ ۶/ گفتگو با "سید محمد بهشتی" مدیر عامل بنیاد سینمایی فارابی، ۱۷ ــ ۱۴/ خود را از آموختن بی‌نیاز ندانیم، ۲۱ ــ ۲۰/ نگاهی به‌برخی‌ازبرنامه‌های‌نوروزی‌تلویزیون، ۱۹ ــ ۱۸/سینمای۸۰، ۲۳ــ۲۲/فیلمهای‌رنگی‌درخطررنگ‌پریدگی، ۲۵ ــ ۲۴/ آمریکا در ویتنام جان فورد هم شکست خورد، ۲۷ ــ ۲۶/ گفتگو با "حسین هراتی" نمایندهٔ مجلس شورای اسلامی و مخبر کمیسیون هنر و ارشاد اسلامی، ۲۹ ــ ۲۸/ در تلویزیون، ۳۰/ گفتگو با برادران تاویانی، ۴۰ ــ ۳۹/ نژادپرستی در سینمای آمریکا، ۴۲/ نقد فیلم: کوایدان ○ سرزمین خشک ○ اتاق شمارهٔ شش ○ رامون کاخال ○ طولانی‌ترین تونل ○ دوستان صمیمی ○ هاراکیری ○ دادشاه ○ مردی که به‌زانو درآمد، ۵۱ ــ ۴۴/ گفتگو با "خسرو ملکان" کارگردان‌فیلم "زخمه"، ۵۳ــ۵۲/ فیلم کوتاه، ۵۷ ــ ۵۶/ معرفی و نقد کتاب، ۶۱ ــ ۵۹/ نقد خوانندگان، ۶۳ ــ ۶۲/ نخستین جشنوارهٔ فیلم طلوع، ۶۶/.

گزارش کار

اینک که دوازدهمین شمارهٔ ماهنامهٔ فیلم منتشر می‌شود، هر چند که از تندباد مشکلات اولیه اقتصادی تا حدودی رهیده‌ایم و در کورهٔ شرایط دشواری که سال گذشته بر ما گذشت آبدیده شده‌ایم اما هنوز نتوانسته‌ایم زیر بخشی از بار سنگین آن مشکلات کمر راست کنیم.

اظهار این موضوع، نه بدان معناست که خللی در روند رشد مجله پدید آمده باشد بلکه یادآوری این واقعیت است که به رغم تیراژ نسبتا خوب ماهنامهٔ فیلم، چشم‌انداز بیرونی آن متفاوت با مسائل ریز و درشتی است که در درون محاسبات مالی مجله قرار دارد. از بیرون، عده‌ای چنین می‌اندیشند مجله‌که‌طالبان بسیاری دارد، آگهی هم که به‌اندازهٔ کافی دارد، بنابراین مشکلی وجود ندارد. در حالی که در این برآوردها، همواره درآمدها با مقداری اغراق محاسبه می‌شود اما بسیاری از هزینه‌ها از قلم می‌افتد و یا کمتر از مبلغ واقعی به شمار می‌آید.

نمی‌خواهیم فغان برآوریم که ضرر می‌کنیم، ما روی پای خود ایستاده‌ایم، اما ناچار به اظهار این واقعیت هستیم که هنوز بدهی‌هایی داریم که سابقهٔ آن حتی به پنج ماه قبل هم می‌رسد. بدهی‌هایی که بابت شکل‌گیری و تامین نیازهای اولیه انتشار یک مجله، با تنگدستی ناچار به فراهم آوردن آنها بوده‌ایم. بی‌تردید، هزینه‌های سرسام‌آور و روزافــزون انتشارات، همراه با سایر هزینه‌های اداری و تحریری انتشار یک‌مجله، سهم‌اصلی را در ایجاد این‌وضعیت دارد. هزینه‌هایی که تا دستی در کار نباشد، نمی‌توان به سنگینی آن پی برد. این هزینه‌ها سبب شده است که به رغم بالا بودن تیراژ، درآمد فروش مجله نتواند پاسخگوی هزینه‌ها باشد. توسل به آگهی برای جبران این کمبود هم به دلیل هزینه‌های بالای چاپ رنگی، عملا به مقداری تلف‌کردن وقت و اعصاب می‌انجامد، درحالی که بازده آن در برابر وقت و انرژی تلف‌شده بسیار ناچیز است. به علاوه، محاسبات مالی شماره‌های اخیر مجله نیز طوری است کــه

بقیه در صفحه ۴۳

براساس مصوبه هیئت دولت، عوارض فروش فیلم‌ایرانی از ۲۰درصد به ۵ درصد و فیلم خارجی از ۲۰ درصد به ۲۵ درصد رسید.

۱۵ درصد کاهش

وزارت ارشاد اسلامی، در آخرین روزهای سال گذشته، طی اطلاعیه‌ای، کاهش عوارض شهرداری از فروش فیلمهای ایرانی از ۲۰ درصد بـه ۵ درصد، و افزایش عوارض فروش فیلمهای خارجی از ۲۰ درصد به ۲۵ درصد را اعلام کرد. متن اطلاعیه به‌این شرح است:

درآستانه‌فرارسیدن‌دوازدهم فروردین‌ـ‌سالروزجمهوری‌اسلامی ـ در جهت حمایت از صنعت سینمای ایران، با همکاری شهرداری تهران و وزارت کشور و با تصویب هیات محترم وزیران از تاریخ اول فروردین ماه سال ۶۳ عوارض مکسوره از بهای جدید بلیط سینماهای کشور به‌نفع تولید کنندگان فیلم ایرانی تغییر یافت.

امور سینمایی وزارت ارشاد اسلامی امیدوار است که این حرکت آغازی باشد بر تولید و عرضه فیلمهای سینمایی ایرانی که با بهره‌گیری از فرهنگ و هنر باشد، و بارور اسلامی مظلومین و مستضعفین جهان سیراب کند و عملکرد درست و پرباری باشد بر هدف و برنامه صدور انقلاب اسلامی به‌جهانیان.

سهم‌بندی هزینه‌ها ودرآمدهای ناشی از فروش بلیط فیلمها به‌شرح زیر خواهد بود:

الف: سهم‌شهرداریهابابت عوارض شهرداری معادل ۵ درصد کل بهای بلیط است.

ب: مابه‌التفاوت سهم قبلی و سهم کنونی شهرداری مستقیما" در حمایت از تولیدات فیلمهای ایرانی و صرفا" در سهم صاحب فیلم منظور می‌شود.

ج: باقیمانده درآمد حاصله از فروش بلیط پس از کسر موارد الف و ب در بند ۲ کمافی‌السابق بین صاحب سینما و صاحب فیلم تقسیم می‌شود.

د: هزینه‌های معموله و مربوطه و مالیات مکسور و سایر عملیات نیز کماکان مطابق روال قبل انجام می‌شود.

۲ ـ در نمایش فیلمهای خارجی که در سینماهای کشور به‌نمایش درمی‌آید نحوه محاسبه به‌ترتیب زیر است:

الف: سهم شهرداریها بابت عوارض شهرداری معادل ۲۵ درصد کل بهای بلیط است.

ب: سایر عملیات و محاسبات مطابق روال قبل بین صاحب فیلم و صاحب سینما انجام می‌شود.

۳ ـ فیلمهای خارجی متعلق به‌بنیاد سینمایی فارابی وابسته به‌وزارت ارشاد اسلامی که در سینماهای کشور به‌نمایش درمی‌آید از شیوه زیر پیروی می‌کنند:

الف: سهم شهرداریها بابت عوارض شهرداری معادل ۱۵ درصد از کل بهای بلیط است.

ب: مابه‌التفاوت سهم شهرداریها، مذکور در بخشهای الف بند ۲ و ۳ (۱۵ درصد و ۲۵ درصد) معادل ۱۰ درصد در حمایت از تولیدات سینمای ایران صرفا" به‌حساب بنیاد سینمایی فارابی منظور می‌شود.

ج: سایر عملیات مالی و سهم‌بندی هزینه‌ها و درآمدها کماکان مطابق روال قبل بین صاحبان سینماها و بنیاد سینمایی فارابی محاسبه و اجرا می‌شود.

بهای بلیت سینماهای سراسر کشور، افزایش یافت

همزمان‌با اعلام کاهش عوارض شهرداری از فروش فیلمهای ایرانی، یک مقام آگاه وزارت ارشاد اسلامی، اعلام کرد که براساس مصوبه هیئت وزیران و تایید وزارت کشور، بهای بلیت سینماهای سراسر کشور از اول فروردین ماه سال ۶۳ افزایش یافت. این افزایش بها که براساس درجه‌بندی سینماها در تهران و شهرستانها متفاوت است، به‌این شرح تعیین شده است.

درتهران: بهای بلیت در سینماهای ممتاز ۱۰۰ ریال، درجه یک ۹۰ ریال، درجه دو ۸۰ ریال، و درجه سه ۷۰ ریال.

در شهرستانها: بهای بلیت در سینماهای ممتاز ۸۰ ریال، درجه یک ۶۰ ریال، درجه دو ۵۰ ریال و درجه سه ۴۰ ریال.

* یک مرور تاریخی

عوارض فروش فیلم ایرانی، از آغاز تا امروز

بررسی تاریخچه عوارض فیلم در ایران نشان می‌دهد که تا سال ۱۳۰۹، عوارضی از فروش فیلمها دریافت نمی‌شد و اولین عوارض دراین سال توسط دولت وقت تصویب شد. روزنامه اطلاعات در تاریخ ۲۶ مهر ۱۳۰۹ میزان این عوارض را در تهران ۱۵ درصد ودرشهرستانها ۱۰ درصد اعلام کرد. البته آن زمان تنها یک فیلم ایرانی ساخته شده بود و پس از چند فیلم انگشت‌شمار در سالهای بعد، از سال ۱۳۱۵ تا ۱۳۲۶ نیز تولید فیلم درایران متوقف بود.

از این سال به‌بعد تولید فیلم در ایران دوباره آغاز شد و آمار فیلمهای ایرانی فزونی گرفت. در خرداد ماه ۱۳۳۳ شهرداری اقدام به درجه‌بندی آنها کرد، بهای بلیت‌سینماها را بالا برد، و میزان عوارض فیلمها را ۴۰ درصد اعلام داشت. این اقدام با مخالفت دست‌اندرکاران سینمای ایران مواجه شد و استودیوهای فیلمساز به‌عنوان اعتراض اعلام داشتند که دست از کار خواهند کشید و فیلم‌هایشان را نیز برای نمایش به سینماها ارائه نخواهند داد. ماجرا چنان بالا گرفت که کمیسیونی برای رسیدگی به درخواست‌های صاحبان استودیوها در وزارت جنگ تشکیل شد! و به شهرداری پیشنهاد تجدیدنظر داد، اما شهرداری تصمیمهای این کمیسیون را نپذیرفت و فیلمسازان اعلام کردند تازمانیکه عوارض بحالت اول برنگردد، حاضر به‌نمایش فیلمهای خود نیستند، مسئله عوارض فیلمها تا مدتی بحث داغ مطبوعات بود و حتی در تاریخ اسفندماه ۳۳ مجله "پیک سینما" مسئله عوارض فیلمهای ایرانی را بصورت مسابقه به‌نظرخواهی عمومی گذاشت. روزنامه‌ها ومجلات مقالاتی را به آن اختصاص دادند و مجله سپید و سیاه درتاریخ ۳۰ خرداد ۳۳ نوشت: "... این‌کار باید گفت صددرصد با دست خارجیها یعنی آنانیکه بنجل‌هایشان درکشور ما و کشورهای دیگر روبرو گردید به مرحله اجرا درآمده است..."

در ۲۲ آبان‌ماه ۳۳، "ملک" رئیس درآمد شهرداری طی مصاحبه‌ای عوارض ۴۰ درصد را به نفع سینمای فارسی دانست وگفت تهیه‌کنندگان بجای فشار به شهرداری بروند فیلم‌هایی بسازند که فروش کند (!) وآنها به هرکاری دست بزنند توفیقی در کسر عوارض به‌دست نمی‌آورند.

در آذرماه ۳۳، مدیران استودیوها و سینماها جلسه‌ای با شرکت نمایندگان خود و

بقیه در صفحه ۵۸

بنا به تصمیم وزارت ارشاد اسلامی

ورود فیلم خارجی در انحصار بنیاد سینمایی فارابی قرار گرفت

مؤسسات دارندهٔ فیلم، می‌توانند به‌عنوان پخش‌کننده فعالیت کنند.

بر اساس تصمیم وزارت ارشاد اسلامی، ورود و تمدید رویالتی فیلم‌های خارجی توسط واردکنندگان و پخش‌کنندگان بخش خصوصی ممنوع شد و ورود فیلم منحصرا در اختیار بنیاد سینمایی فارابی قرار گرفت. سیدمحمد بهشتی مدیرعامل بنیاد فارابی در بخشی از گفتگوی خبرنگار ماهنامه فیلم با وی، ضمن اعلام این خبر گفت:

– "وزارت ارشاد اسلامی قبلا برای بالا بردن تولید فیلم‌های داخلی و جبران بخشی از زیان احتمالی تولیدکنندگان فیلم‌های ایرانی، به آنان کوپن‌های ورود فیلم خارجی می‌داد. ولی این اقدام اثری در بالا بردن تولید نداشت چون کوپن‌ها عموما به واردکنندگان فیلم فروخته می‌شد و سرمایه‌ای جذب تولید داخلی نمی‌شد. با آغاز فعالیت‌های بنیاد فارابی، چون این بنیاد برای بالا رفتن تولید و کمک به ارزان‌تر تمام شدن فیلم‌های داخلی می‌بایست سرمایه‌ای در اختیار داشته باشد، همانطور که می‌دانید، دولت به تولید داخلی اهمیت زیادی می‌دهد و اولویتی برای واردات قائل نیست. دولت فیلم را یک کالای فرهنگی می‌داند، در صورتیکه واردکننده، فیلم را یک کالای تجاری به شمار می‌آورد. به این جهت، و برای تامین سرمایه‌ای جهت کمک به تولید داخلی، واردات فیلم به بنیاد فارابی که عهده‌دار یک رسالت فرهنگی است، واگذار شده و عملا انتخاب نوع فیلم‌ها در مقایسه با کسانی که قبلا فیلم وارد می‌کرده‌اند با توفیق زیادی همراه بوده است. قیمت فیلم‌های خریداری‌شده نیز قابل‌قیاس با گذشته نیست، چون واردکنندگان در رقابت با یکدیگر قیمت فیلم را بالا می‌بردند و چنین وضعیتی برای کمپانی‌های خارجی ایده‌آل بود، در صورتی که بنیاد اکنون یک واردکنندهٔ انحصاری است. در رقابت با کسی نیست، بنابراین کمپانیها نیز نمی‌توانند از آن رقابتی که وجود داشت، استفاده کنند و در نتیجه، فیلمها با قیمت کمتری خریده می‌شود."

مدیرعامل بنیاد فارابی در ادامهٔ این‌گفتگو ضمن اشاره به‌اینکه پخش‌کنندگان فیلم می‌توانند

بقیه در صفحه ۴۳

❋ یک مرور تاریخی

ورود فیلم به ایران، از آغاز تا امروز

ورود فیلمهای خارجی، همچون هر جنبهٔ دیگری از سرگذشت سینما در ایران، شنیدنی و پرتفصیل است اما شاید مسئلهٔ ورود فیلم، پس از آمدن نخستین دستگاه نمایش‌فیلم، قدیمی‌ترین بخش این سرگذشت باشد.

در نخستین سالهای ایجاد سالن سینما در ایران، صاحبان سینما، خود واردکنندهٔ فیلم نیز بودند و عمده بازارهای صادرکنندهٔ فیلم به ایران را می‌توان کشورهای آمریکا، فرانسه و انگلستان دانست. بدیهی است که به دلیل محدودیت تعداد سالنهای نمایش، تعداد فیلمها نیز اندک بود. از اوایل قرن چهاردهم شمسی (سال ۱۳۰۰ به بعد)، در هر دوره‌ای از تاریخ سینما در ایران، گرایشهای اقتصادی و سیاسی و فرهنگی نظام حاکم، و تحولات جهانی، بر ورود فیلم نیز تاثیر می‌گذاشت و میزان نمایش فیلمهای یک کشور، بر کشورهای دیگر تولیدکنندهٔ فیلم پیشی می‌گرفت. زمانی آمریکا یکه‌تاز بود، مدتی فرانسه، و یک‌چند ایتالیا. در سالهای پیش از جنگ جهانی دوم و قدرت گرفتن نازیها در آلمان، کمپانیهای فیلمسازی این کشور رکورددار بودند و در همان‌سالها، حدود دوسال بیشترین‌فیلمها از شوروی به نمایش درمی‌آمد.

در زمان جنگ جهانی دوم، پیش از ورود قوای متفقین به ایران، تقریبا در همهٔ سینماها فیلمهای خبری از پیروزیهای نازیها به نمایش درمی‌آمد که این فیلمها را، اغلب عوامل وزارت تبلیغات آلمان به ایران می‌آوردند. پس از ورود قوای متفقین، سیل فیلمهای آمریکا و انگلیس و شوروی به سینماهای ایران سرازیر شد که البته در میان آنها، فیلمهای مستند و خبری بسیاری در ارتباط با جنگ وجود داشت. جالب این است که نخستین فیلمهای همراه با گفتار فارسی را نیز در میان همین فیلمها میتوان یافت.

پس از جنگ جهانی دوم که نخستین کوششها برای دوبلهٔ فیلمهای داستانی به زبان فارسی آغاز شد، به دلیل نبود امکانات کافی برای دوبلهٔ فیلم در ایران، بیشترِ فیلمها در ایتالیا به فارسی دوبله می‌شدند. در همین سالها، سینماهای ایران به صورت یک بازار عمده برای فیلمهای ایتالیائی درآمد. یک دوره نیز، پیش از روی کار آمدن عبدالناصر، فیلمهای بسیاری از کشور مصر در ایران به‌نمایش درمی‌آمد.

در طول این سالها، و حتی تا اواسط دهه ۱۳۳۰، همچنان سینماها واردکنندهٔ فیلم بودند. به تدریج برخی از سینماها "شرکت سهامی" تشکیل دادند و برخی از صاحبان سینما، صاحب چند سینما شدند. از آن پس، کم‌کم موسساتی جدا از سینماها هم برای ورود فیلم به وجود آمد. این موسسات، و صاحبان سینماها، همواره برای گرفتن نمایندگی ورود و پخش کمپانیهای فیلمسازی خارجی (که پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ عمدتا از کشورهای آمریکا، فرانسه، و ایتالیا بودند) با هم رقابت داشتند. با افزایش سالنهای سینما، بر تعداد موسسات ورود فیلم نیز افزوده شد و جدای از آن، دفاتر پخش فیلم نیز بوجود آمد. در طی سالها، برخی از تراستهای سینما در ایران، همزمان دارای سالن نمایش، دفتر ورود فیلم، دفتر پخش فیلم، استودیو فیلمسازی، استودیوی دوبلاژ، و یا تعدادی از این امکانات بودند.

از سال ۱۳۴۸ به بعد، با گسترده‌تر شدن بازار فیلمهای خارجی در ایران، کمپانیهای آمریکایی برای کسب درآمد بیشتر، بجای آن‌که حق‌امتیاز نمایش‌فیلمهای خود را به‌واردکنندگان ایرانی بدهند، خود راسا اقدام به ایجاد نمایندگی در ایران کردند. فوکس قرن بیستم، پارامونت، کلمبیا، برادران وارنر، متروگلدوین مایر، یونایتد آرتیستز، یونیورسال، والت دیسنی، و سی.آی.سی. (که مجمعی از همهٔ کمپانیها بود) در طول این سالها در ایران دفتر نمایندگی گشودند اما ورود فیلمهای کمپانیهای غیرآمریکائی، همچنان به عهده موسسات ایرانی بود. از آنجا که عمده بازار در دست فیلمهای آمریکائی بود و کمپانیهای سازندهٔ آنها نیز خود در ایران نماینده داشتند، موسسات ایرانی عموما به صورت واردکنندگان دست‌دوم درآمدند. و عجیب این‌که تعداد این موسسات دست‌دوم، به سرعت افزایش می‌یافت. نمایندگان کمپانیهای آمریکائی، عموما درآمد فیلمهای اکران اول را خود در اختیار می‌گرفتند و برای نمایشهای بعدی در تهران و شهرستانها، فیلمها را به این موسسات می‌فروختند.

در زمان انقلاب، چند دفتر نمایندگی کمپانیها تعطیل شدند و نمایندگان آنها از ایران گریختند. تعدادی از آنها نیز، پس از انقلاب به وسیلهٔ کارمندان ایرانی به کار خود ادامه دادند تا این‌که به هنگام تصرف لانهٔ جاسوسی آمریکا، این نمایندگیها با نام سابقشان تعطیل شدند، هرچند که تعدادی از فیلمهای آنها همچنان موجود بود. پس از انقلاب، تا مدتی به دلیل آشفتگی در امور و فضای خاص آن دوران، فیلمهای بسیاری که قبلا امکان ورود آنها نبود، وارد شد و بسیاری با توجه به رونق این کار، به جرگهٔ واردکنندگان پیوستند.

پس از آغاز جنگ و به وجود آمدن محدودیتهای ارزی، ورود فیلم تقریبا متوقف شد و دفتر فرهنگی سفارت شوروی به صورت یک عرضه‌کنندهٔ عمدهٔ فیلم درآمد که با اقدامات مستقیم و غیرمستقیم وزارت ارشاد و وزارت امور خارجه، کار این دفتر نیز پس از چندی متوقف شد. از آن پس، انبارهای دفاتر پخش فیلم، تامین‌کنندهٔ اصلی خوراک سینماهای کشور بود. درنظرگرفتن کوپن ورود فیلم برای تولیدکنندگان داخلی نیز، کمک زیادی به حل مشکل نکرد. تعدادی از این کوپن‌ها به دست واردکنندگان رسید که به وسیلهٔ آنها چند فیلم جدید و قدیمی وارد شد. ■

رویدادها

جعفرخانِ از فرنگ برگشته

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: علی حاتمی، براساس نمایشنامه "جعفرخانِ از فرنگ آمــده" نوشته حسن مقدم ◦ فیلمبردار: مهرداد فخیمی ◦ بازیگران: عزت‌الله انتظامی، محمدعلی کشاورز و حسین سرشار ◦ تهیه‌کننده: علی عباسی.

حسن مقدم (۱۳۰۴ ــ ۱۲۷۴) از کسانی بود که در دوران آغاز گرایشهای فرهنگی به غرب، به‌عنوان جوانی خواهان تجدد معروف شده بود. پدرش احتشام‌الملک در دوران ناصرالدین‌شاه شهردار تهران و وزیر مختار ایران در سویس بود، خودش بیشتر عمر را در اروپا گذراند و مدتی وابسته سفارت ایران در قاهره و استانبول بود. نمایشنامهٔ "جعفرخانِ از فرنگ آمــده" را در خارج نوشت و سرانجامِ در شهر لیزن سویس براثر بیماری سل درگذشت.

"جعفرخانِ از فرنگ آمــده"، یکی از معروفترین نمایشنامه‌های زمان خود است که نخستین‌بار در سال ۱۳۰۱ در گراند هتل تهران بر روی صحنه رفت و مورد استقبال فراوانی قرار گرفت. به‌طوری که نام "جعفرخان از فرنگ آمــده" و مضمونش، از آن پس به‌صورت یک ضرب‌المثل عامیانه درآمد. نمایشنامه دربارهٔ جوانیست که با توشه‌ای از لایه‌های سطحی فرهنگ غرب، به‌ایران بازمی‌گردد و نمایشنامه، شرح برخورد این آموخته‌ها با زندگی سنتی مردم است. بدیهی‌ست با دلمشغولیهای آشنای حاتمی، "جعفرخانِ از فرنگ آمــده" نمی‌تواند انتخاب نامناسبی باشد.

خانوادهٔ یک سرباز

نویسنده فیلمنامه: کیومرث درم‌بخش ◦ کارگردان: کوپال مشکوة ◦ فیلمبردار: اصغر رفیعی جم ◦ بازیگران: جمشید مشایخی، عنایت بخشی، شهاب عسگری، نادره، گوهر گلکار، عباس مختاری، بهروزی، ایلخانی و کاظم افرندنیا.

گروه سازندهٔ فیلم، برای فیلمبرداری راهی بندر انزلی خواهد شد و سپس برای ادامه کار به گنبد، گرگان، آبادان و خرمشهر سفر خواهند کرد.

مشکوة در حال حاضر فیلم دیگری به‌نام "سیاه راه" آماده نمایش دارد که برای دریافت پروانه نمایش به‌وزارت ارشاد ارائه شده است. سیاه‌راه براساس نمایشنامه شب بیست و یکم نوشته محمود استاد محمد ساخته شده و در آن عنایت بخشی، آهو خردمند، سرور رجائی، رضا ژیان، جلیل فرجاد، کاظم بلوچی، امیر خسرو، ناهید ظفر، ایرج سرباز و محمود استاد محمد بازی کرده‌اند. این فیلم را علی باقری فیلمبرداری و عبدالرضا ساعتچی فرد تهیه کرده است.

«مترسک» در مراحل فنی

دومین محصول سینمائی بنیادمستضعفان آذربایجان غربی که با نام "مترسک" در ارومیه جلوی دوربین رفته بود، با پایان فیلمبرداری وارد مراحل فنی شد.

دراین فیلم که توسط "حسن محمدُزاده" سازنده فیلم "حصار" کارگردانی شده واز موضوعی خانوادگی برخوردار است، فخری خوروش، هادی اسلامی، حسین کسبیان، روح‌انگیز مهتدی، پری اقبالپور، جیران شریف، اکبر نوذری، محمدرضا مرسلی و یوسف صمدزاده نقش‌های اصلی را ایفاء کرده‌اند.

فیلمنامه مترسک را مهدی معدنیان نوشته وفضل‌الله فعال نوری فیلمبرداری آن را بعهده داشته است مدیر تولید این فیلم یوسف صمد زاده است.



فخری خوروش در نمایی از "مترسک"

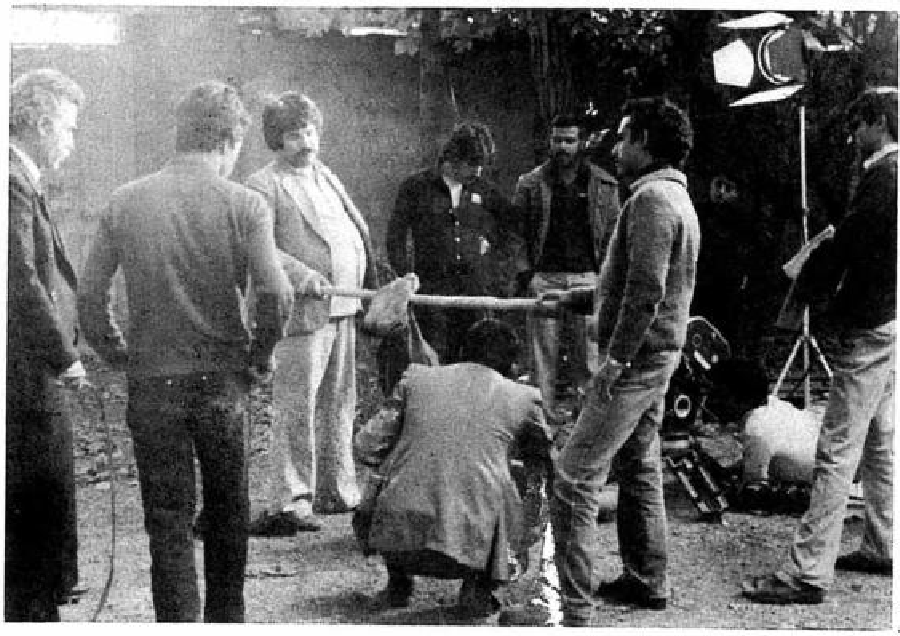
«مدرسهٔ موشها» فیلم سینمایی می‌شود

◦ موفقیت بی‌سابقه برنامه تلویزیونی "مدرسه موشها" سازندگان این برنامه را به‌فکر ساختن یک فیلم سینمایی به‌نام "شهر موشها" انداخته است.

فیلمنامه این فیلم را احمد بهبهانی با استفاده از شخصیت‌های مدرسه موشها نوشته ولی با این برنامه تلویزیونی تفاوت بسیار دارد.

داستان در یک شهر اتفاق می‌افتد و حدود ۳۰۰ عروسک در آن بازی دارند. کارگردان این فیلم، علی طالبی و مرضیه برومند هستند. در حال حاضر گروهی زیر نظر کامبیز صمیمی مفخم، طراح عروسکی، مشغول ساختن عروسک‌های فیلم هستند.

عروسک گردانهای فیلم، ایرج تهماسب، راضیه برومند، سیمین معتمد، آزاده پورمختار، حمید جبلی و عده‌ای دیگرند.



پشت صحنهٔ "سیاه راه"

خبرهای کوتاه

• بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان در سال جاری فیلم "صف" را به کارگردانی علی اصغر عسگریان جلوی دوربین خواهد برد. این بخش پروژه‌هایی نیز برای تهیه چند فیلم پرخرج سینمائی تدارک دیده است که یکی از آنها را محمد علی نجفی سازنده سریال تلویزیونی سربداران خواهد ساخت.

• گفته می شود سازندگان برنامه تلویزیونی "محله برو بیا" مشغول تنظیم فیلمنامه‌ای هستند که این برنامه را بشکل یک فیلم سینمائی جلوی دوربین ببرند.

• فیلم "تنوره دیو" که قرار بود به کارگردانی کیانوش عیاری در کارگاه فیلم پویا ساخته شود، بهار امسال با همکاری بنیاد فارابی جلوی دوربین خواهد رفت. "عیاری" از فیلمسازانی استکه تجربه‌های موفقی در ساختن فیلم‌های کوتاه داشته و "تنوره دیو"، اولین فیلم بلند اوست.

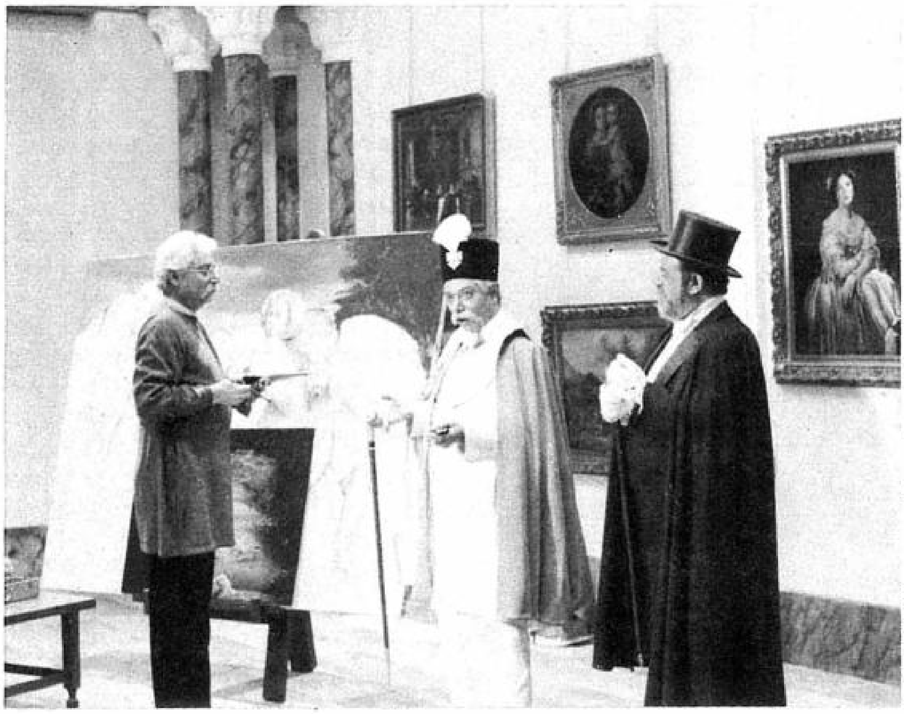
• فیلمنامه "جای پای آهو" نوشته "رضا علامه‌زاده" قرار است توسط "یونس صباحی" جلوی دوربین برود. او فرزند "صمد صباحی" کارگردان قدیمی سینمای ایران و سازنده فیلم معروف "مشهدی عباد" است.

• با اینکه بخش فرهنگی کمیته امداد مرکز نام "علی مزینانی" را بعنوان فیلمبردار فیلم "تلاش" معرفی‌کرده‌است، ولی "مزینانی" طی تماسی اظهار داشت که از ساخته شدن چنین فیلمی بی خبر است.

• کارگاه فیلم پویا تهیه فیلم تازه‌ای را در بهار سال جاری آغاز می کند که "صاعقه" نام دارد، این فیلم را سیدضیاءالدین دری کارگردانی خواهد کرد و جواد گلپایگانی، حسین پرورش، فخری خوروش، مهین شهابی، محبوبه بیات و آرزو شهابی نقش‌های اصلی را ایفاء می کنند.

• منصور تهرانی که فیلمبرداری "برگ و باد" را باتمام رسانده است، در اردیبهشت ماه امسال کارگردانی فیلم "راپرت" را براساس فیلمنامه‌ای از سید محمد بلیش آغاز خواهد کرد. فیلم را ناصر حکم‌آبادی واثق تهیه و بازی می‌کند، و علیرضا زرین‌دست برای فیلمبرداری این فیلم قرارداد بسته است.

• فیلم "راه دوم" که توسط حمید رخشانی در سازمان سینمائی "بهدید" جلوی دوربین رفته بود باتمام‌فیلمبرداری وارد مراحل فنی شد. در این فیلم رنگی که توسط قدرت‌الله احسانی بطریقه رنگی فیلمبرداری شده، پروانه معصومی و ناصر تهماسب نقش‌های اصلی را ایفاء کرده‌اند.



کشاورز، نصیریان و مشایخی در "کمال‌الملک"

«کمال الملك» در موزه لوور پاریس

آخرین صحنه‌ها فیلم کمال الملک بکارگردانی علی حاتمی در شروع سال‌نو در دکور بسیار بزرگی فیلمبرداری شد و با گرفتن این سکانس که جزو مشکل‌ترین صحنه‌های فیلم بود، فیلمبرداری این فیلم پایان یافت.

برای گرفتن این صحنه چند دکوراتور زیر نظر مهندس خاکدان، محوطهٔ بزرگی را در استودیو پخشیران، به موزه لوور پاریس تبدیل کردند. حسین غفوری یکی از تهیه کنندگان فیلم در این مورد گفت:

ــ "برای هرچه بهتر شدن این صحنه ازتمام امکانات موجود بهره گرفتیم، اما در شرایطی که صحنه برای کار آماده بود، متوجه شدیم که سقف موزه لوور از شیشه ساخته شده درحالیکه ماهیچگونه امکاناتی که بتوانیم سقف یک فضای بزرگ را شیشه‌ای کنیم، دراختیار نداشتیم. اگر فکری برای این‌کار نمی‌شد امکان گرفتن نماهای باز از بین می‌رفت و به این صحنه لطمه می‌خورد. مهندس خاکدان دکوراتور فیلم که جزو قدیمی‌ترین دکوراتورهای فیلمهای ایرانی است برای این مشکل چاره اندیشی کرد و با ساختن یک سقف شیشه‌ای کوچک در بالای لنز دوربین و بکارگیری یک تکنیک مناسب توانستیم آن فضای بزرگ را درموقع فیلمبرداری با سقف شیشه‌ای نشان دهیم."

درباره تابلوهایی که در این دکور استفاده شده و همه جزو آثار نقاشان بزرگ دنیاست غفوری گفت: "ــ اکثر تابلوهای معروفی را که در موزه لوور موجود است توسط "حجت‌الله شکیبا" نقاش ایرانی که از نظر کپی کاری معروف است، کپی کرده است. اسکناس‌های کپی شده توسط او هم‌اکنون در موزه جواهرات موجود است."

لازم به توضیح است که فیلم کمال‌الملک درحال حاضر توسط موسی افشار مراحل مونتاژ را طی می‌کند. دراین فیلم جمشید مشایخی به نقش کمال‌الملک، عزت‌الله انتظامی به نقش ناصرالدین شاه، داود رشیدی به نقش رضاشاه، علی نصیریان به‌نقش مظفرالدین شاه، اکبر عبدی به نقش احمدشاه بازی کرده‌اند.

سایر بازیگران فیلم، محمدعلی کشاورز و هوشنگ بهشتی هستند.

کمال‌الملک را مهرداد فخیمی فیلمبرداری کرده است.



پروانه معصومی و ناصر تهماسب در نمایی از "راه دوم"

سردار جنگل

نویسنده فیلمنامه وکارگردان: امیر قویدل، فیلمبردار: علی صادقی، موسیقی متن: فریدون شهبازیان، تهیه‌کننده: هادی مشکوه، تدوین: روح‌الله امامی، بازیگران: سیروس قهرمانی، ولی‌الله مومنی، منوچهر اسماعیلی، عنایت‌بخشی، علی ثابت، بهمن زرین‌پور، کاظم افرندنیا، شهروز رامتین، شهاب عسگری، مرتضی نیکخواه، شهروز ملک‌آرا و هوشنگ بهشتی ه محصول فرهنگ فیلم.

"سردارجنگل" دومین قسمت از فیلم میرزا کوچک‌خان است که با تشکیل شورای انقلاب میرزا کوچک‌خان شروع می‌شود، اختلافات میرزاو خالــو قربان آغاز شده و حیدر عمواوغلی نیز به‌ماجرا کشیده می‌شود. آخرین صحنه‌های این فیلم، نیمه اول فروردین‌ماه در شمال فیلمبرداری شد.

قسمت اول این فیلم با نام "میرزا کوچک خان" قرار بود برای نمایش در دههٔ فجر آماده شود، ولی در زمان برپائی جشنواره حتی صدابرداری فیلم آغاز نشده بود. تلاش زیادی صورت گرفت تا فیلم در اکران نوروزی سینماها روی پرده بیاید، ولی تا یکی دوهفته بعد از نوروز ضبط موسیقی متن فیلم توسط فریدون شهبازیان صورت نگرفته بود. بهرحال مراحل فنی فیلم با سرعت طی می‌شود و هادی مشکوه تهیه‌کننده فیلم اعلام کرده است بطورحتم ۲۵ فروردین‌ماه "میرزاکوچک‌خان" دومین‌اکران نوروزی سینماها خواهد بود درحالیکه سیروس قهرمانی، یکی از بازیگران فیلم که نقش خالو قربان را بازی می‌کند می‌گوید:

ــ "احتمالش ضعیف است ــ نمایش میرزا بازهم به تعویق می‌افتد!"



ولی‌الله مومنی در نمایی از "سردار جنگل"

مدرسه جنگ

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: جعفرسیمائی ه فیلمبردار: یدالله صالحی ه بازیگران: رعنا صفوی، مریم فرخ‌نیا، ندا فریددانش، قاسم سعادت، حمیدزاهدی، ناصر شاملو ه تهیه‌کننده: بنیاد فرهنگی و هنری انقلاب اسلامی کرمان.

دختر خردسالی پدرش را در جبههٔ جنگ گم می‌کند، برای یافتن او همه‌جا را جستجو می‌کند و با وجود مخالفت‌ها به‌جبهه می‌رود.

مدرسه جنگ در ۸۰ دقیقه بطور ۱۶ میلیمتری‌فیلمبرداری شده‌و به‌اظهار سازندگانش برای نمایش عمومی در تهران و شهرستانها روی کپی ۳۵ میلیمتری چاپ خواهد شد.

شروع نشد...

تهیه فیلمهای زیر، بدلایل گوناگون به تعویق افتاده، فیلمبرداری بعضی از آنها شروع نشده و تعدادی نیمه‌کاره رها شده است.

• **پناهگاه:** باوجودیکه بیش از سی‌دقیقه از این فیلم بکارگردانی فرشید فلک‌نازی و با شرکت کاظم افرندنیا، احمدکاشانی، پری اقبالپور، ایرج سرباز و علی عسگری توسط علی باقری فیلمبرداری شده است ولی این فیلم بخاطر مشکلات مالی نیمه‌کاره‌رها شده و ادامه کار مشخص نیست.

• **سقوط در چهلمین پرواز:** این فیلم قرار بود بکارگردانی سیروس تسلیمی در سازمان سینمائی فجر جلوی دوربین رود. باوجودیکه قسمت‌هایی از صحنه‌های بمباران هوایی و صحنه‌های جنگی فیلم تهیه شده بود ولی صحنه‌های اصلی بدلیل پاره‌ای مشکلات اجرائی و اداری آغاز نشد.

• **شبکه:** درحالی که تدارک‌تهیه این فیلم در کارگاه فیلم پویا از هر نظر آماده شده بود و هیئتی برای انتخاب مکانهای فیلمبرداری عازم سیستان و بلوچستان شده بود و قرارداد با بازیگران فیلم نیز بسته شده بود، ولی فیلمبرداری این فیلم برای دومین‌بار به‌تعویق افتاد، علت این تعویق از طرف جوادگلپایگانی تهیه‌کننده فیلم تعهدات علیرضا زرین‌دست در فیلم دیگری عنوان شد، و بعدها بارد شدن سناریوی فیلم از طرف هیئت بررسی‌کننده سناریو در وزارت ارشاد، موضوع منتفی شد.

• **بلندای قامت کویر:** نام فیلمنامه‌ایست نوشتهٔ "محمود استاد محمد" که قرار بود توسط نصرالله زمردیان در شرکت تعاونی شورا فیلم جلوی دوربین برود ولی تهیه آن بدلایل نامشخصی تاکنون به‌تعویق افتاده است.

• **ستاره صبح:** محمدعلی سجادی سازنده فیلم "بازجویی" قرار بود کارگردانی این فیلم را در سازمان سینمائی تعاون جلوی دوربین ببرد ولی تهیه آن بدلایل‌گوناگون از جمله آماده‌کردن فیلم بازجویی برای جشنواره فیلم فجر و نمایش آن در فروردین ماه در سینماهای کشور، همچنین تهیه مقدمات شروع فیلم دیگری به‌نام "گنج" به‌تاخیرافتاده است.

• **توطئه:** توطئه داستان بمب‌گذاری عوامل عراقی در نقاط مختلف و تلاش آنها برای فرستادن یک بمب به فروشگاه قدس است. فیلمنامه را خسرو ملکان سازنده فیلم زخمه نوشته است. این فیلم قرار بود با شرکت "مهدی فخیم‌زاده" جلوی دوربین برود ولی ملکان فعلا" از ساختن آن منصرف شده وقرار است کارگردانی فیلم دیگری به‌نام شهر خاموشان را با شرکت جواد گلپایگانی درکارگاه فیلم پویا شروع کند.

ه **بلوغ:** نام فیلمنامه‌ایست که توسط رضا میر لوحی نوشته شده است. کارگردانی این فیلم‌قرار بود توسط فخیم‌زاده در شرکت تعاونی‌فیلمیران جلوی دوربین برود ولی بدلیل تهیه فیلم "سنگر خالی نیست" به‌کارگردانی جمشید حیدری، به‌تعویق افتاده است.

• **آخرین ضربه:** مذاکرات ساموئل خاچیکیان وناصر حکم‌آبادی برای تهیه فیلم "آخرین ضربه" به نتیجه نرسید و ساموئل حاضر به کارگردانی آن نشد.

فضای صمیمانه در تعاونیهای فیلمسازی

امروزه کار تهیه فیلم در سینمای ایران دچار دگرگونیهای زیادی شده است، به‌دلیل عدم‌امکان فعالیت برای تهیه‌کنندگان بزرگی‌که درسال چندین فیلم روانه پرده سینماها می‌کردند، اکنون کار تهیه فیلم در بخش خصوصی بیشتر بدست تعاونی‌های تولید فیلم افتاده است، اعضای این تعاونیها هیچ‌کدام به‌تنهائی دارای سرمایه‌ای نیستند که بتوانند بارسنگین تهیه فیلم در شرایط فعلی را تحمل کنند، به‌این خاطر، بیشتر تخصص‌هایشان را بشکل تعاونی کنار هم گذاشته‌اند. مثلا" در یکی از این تعاونی‌ها یکنفر هم کارگردان است هم مونتور، دیگری فیلمنامه‌ها را می‌نویسد، شریک بعدی بازیگر فیلم‌ها است، شریک دیگر کار تدارکات ومدیریت تولید فیلم‌هارا انجام می‌دهد. هریک از آنها نیز بنابه توانائی خود، مبلغی برای تهیه موادخام و وسایل کار وسایر هزینه‌ها، سرمایه‌گذاری می‌کنند. اعضای این تعاونیها، چون حاصل کار از آن خودشان است، دلسوزانه‌تر تلاش می‌کنند. و به دلیل همین مشارکت، همدلی و الفتی بین آنان به وجود می‌آید که فضایی صمیمانه برای کار ایجاد می‌کند.

فیلمهایی که فیلمنامه‌اش تصویب نشده

اخیرا" چند فیلم ایرانی که بدون‌تصویب فیلمنامه در وزارت ارشاد جلوی دوربین رفته‌و آماده نمایش شده، برای گرفتن پروانه نمایش بامشکلاتی مواجه شده‌اند. "حماسه مهران" ساخته حمید طاهریان و " در اسارت" ساخته عبدالرضا ساعتچی‌فرد، حماسه مهران روایتی است از جنگ و حمله عراقی‌ها به مهران که به آوارگی مردم این دیار منجر شد. فیلم را واحد فرهنگی و هنری استانداری ایلام ساخته است. در اسارت نیز به بررسی اعتیادومواد مخدر می‌پردازد.

بازگشت از گرگان

گروهی‌که برای تهیه صحنه‌هایی از فیلم "چنبره درخاک" راهی گرگان شده بودند، با پایان فیلمبرداری به‌تهران بازگشتند. در این فیلم که توسط ایرج قادری براساس فیلمنامه‌ای ازعلیرضا داودنژاد کارگردانی شده است، بهزاد جوانبخش، جمشید آریا و حسین ملکی نقش‌های اصلی را ایفاء کرده‌اند.
وقایع این فیلم از دید خبرنگار کنجکاوی درزمان رژیم سابق بازگو می‌شود که درپی‌جوئی ریشه‌یابی قاچاق موادمخدر، وارد ماجراهای پیچیده‌ای می‌شود.
"چنبره در خاک"را" فرج حیدری " فیلمبرداری وتهیه کرده است. گروه سازنده، قبلا" برای تهیه صحنه‌هایی از فیلم راهی زاهدان شده بود

«بنفشه‌زار» در توقیف مشکلات مالی



باوجودیکه مدت‌ها از فیلمبرداری فیلم "بنفشه‌زار" ساخته باقر خسروی می‌گذرد، ودر شرایطی که انتظار می‌رفت در دومین جشنواره فیلم فجر به‌نمایش گذاشته خواهد شد، ولی بنظر می‌رسد که این فیلم وضعیتی نامشخص و مبهم دارد.
خسروی مسائل فنی و کمبود نوع خاصی ازفیلم برای فیلمبرداری تروکاژهای سینمایی این فیلم را دلیل برآماده‌نشدن‌آن می‌داند درحالیکه به گفته مهندس فواد بدیع، مدیر لابراتوار بدیع، بنفشه‌زار بعلت بدهی سازنده‌اش، در توقیف صنایع خدمات فیلم ایران است.
مهندس بدیع می‌گوید:
" ــ متاسفانه در مورد فیلم‌های ایرانی، ریسک تولید بسیار بالاست. چون نه‌به مسئله پروانه نمایش فیلم می‌توان اعتماد داشت نه به فروش‌آن. بارها، اکثر سرویس‌های لابراتواری با هزینه بسیار سنگینی روی فیلمی انجام گرفته ولی فیلم بدوعلت باعث ورشکستگی یا اشکالات مالی برای سازنده‌اش شده: یا پروانه نمی‌گیرد یا گیشه ناموفقی دارد. دراین قبیل موارد وظیفه لابراتوار چیست؟ درچنین مواردی لابراتوار نمی‌تواند بگوید که چون فیلم پروانه نگرفته یا فروش خوب‌نداشته از پولم می‌گذرم یا از مقداری از آن صرف‌نظر می‌کنم. متاسفانه بعضی از فیلمسازان وقتی به مرحله لابراتوار می‌رسند، از نظر مالی با وضعیت بدی روبرو هستند و فکر می‌کنند که مثلا" با چک و سفته می‌توانند کارشان را راه بیندازند. البته ما در شرایط خاصی وقتی با افرادی مواجه می‌شویم که حسن‌نیت دارند، همه‌گونه امکانات را به آنها می‌دهیم. اما گاهی با افرادی روبرو می‌شویم که حسن‌نیت مالی ندارند. بناچار فیلم‌هایشان را نگه می‌داریم تا قانون در موردشان تصمیم بگیرد. در مورد بنفشه‌زار باید بگویم که این فیلم گرفتار بد حسابی سازنده‌اش شده است."

آهو خردمند:

چرا فیلمنامه‌ها را تغییر می‌دهند؟



اکران نوروزی سینماهای تهران و برخی از شهرستانها با فیلم "دادشاه" ساخته "حبیب کاوش" آغاز شد. این فیلم در شرایطی روی پرده سینماها به‌نمایش درآمد که از اواسط اسفند ماه جای نمایش فیلم ایرانی در سینماهای تهران خالی بود. دادشاه از شانس دیگری نیز که اضافه شدن مبلغ ۲۰ ریال به‌بهای بلیت سینماها از اول سال جاری و کسر ۱۵ درصد از عوارض فروش فیلم‌های ایرانی طبق مصوبه هیئت‌وزیران‌بود، استفاده‌کرد. فیلم ایرانی دیگر در نوروز، تفنگدار ساخته جمشید حیدری بود که به‌عنوان فیلم اکران دوم به‌نمایش درآمد.
در حاشیه نمایش این دو فیلم، اعتراض "آهو خردمند" بازیگر زن هر دو فیلم نیز شنیدنی است. او طی تماسی اظهار داشت که از بازی خودش در این فیلم‌ها خجالت کشیده است. آهو خردمند از بازیگران پرکار زن سینمای ایران بعد از انقلاب است وفیلم‌هایی از جمله انفجار، مرز، تفنگدار، دادشاه، عفریت و سیاه‌راه رابازی‌کرده‌است. می‌گوید: "متاءسفانه فیلمنامه‌ها آنطور که در وزارت ارشاد تصویب می‌شود، جلوی دوربین نمی‌رود. برخی از کارگردانها برای بستن قرارداد فیلمنامه‌به‌بازیگر می‌دهند، ولی در موقع کار مرتب تغییرش می‌دهند، از هر بازیگری که خوششان بیاید نقشش را اضافه می‌کنند و با هرکس‌که از در ناسازگاری درآیند، از نقشش می‌زنند. اینکه من می‌گویم از بازیم در دادشاه یا تفنگدار ناراضیم، نه به‌این علت است که بد بازی کرده‌ام، یا نقش بدی داشته‌ام، ناراحتی من به‌این خاطر است که ماه‌ها وقتم را تلف کردم ولی در فیلم انگار وجود نداشتم. چیزی شبیه یک ابزار صحنه بوده‌ام و فقط فضاهای خالی را پر کرده‌ام، مانند دکور!"
خردمند افزود: " من قبل از قرارداد فیلمنامه تفنگدار و دادشاه را خوانده بودم و به اتکای نقشی که در فیلمنامه داشتم قرارداد بستم، ولی همه‌چیز را عوض کردند. در دادشاه، فیلمنامه روز به روز تغییر می‌کرد. برای یک صحنه ۶ روز تمام از ساعت ۲ بعد از نیمه شب زیر دست گریمور بودم، صد کیلومتر می‌کوبیدیم و می‌رفتیم به‌محل فیلمبرداری در داخل کوه. حاصلش چه شد؟ هیچ! هرکسی می‌توانست لباسی تنش کند و بجای من جلوی دوربین بایستد، چون آنچه را هم بازی کردم، یا درموقع مونتاژ درآوردند، یا دوربین نگرفت! در فیلم تفنگذار نیز همین‌طور. این باعث تاءسف است که نقش زن در سینمای ایران تا این حد بی‌اهمیت قلمداد می‌شود و فدای تغییر روزمرهٔ سلیقه کارگردان یا تهیه‌کننده می‌شود."

«آخرین سرقت»،

فیلم دیگری از شهرستان نهاوند

پس از فیلم "ایثارگران"، در شهرستان نهاوند تهیه فیلم دیگری بنام "آخرین سرقت" جلوی دوربین رفته است، این فیلم بطور ۱۶ میلیمتری توسط عزیز سیف فیلمبرداری می‌شود و مدت نمایش آن ۹۰ دقیقه است. "آخرین سرقت" قرار است بعد از پایان فیلمبرداری و انجام امور فنی، برای نمایش در سینماهای کشور روی کپی ۳۵ میلیمتری چاپ شود.

"آخرین سرقت" سومین فیلمی است که گروه سازنده‌اش در نهاوند جلوی دوربین برده است. فیلم اول آنها به‌نام "شیطان سفید" فقط موفق به‌نمایش در یکی ازسینماهای شهرستان نهاوند شده است. دومین فیلم‌این گروه — "ایثارگران" — در بخش فیلمهای آماتور دومین جشنواره فیلم فجر به نمایش گذاشته شد که با واکنش منفی تماشاگران روبرو شد، زیرا از نظر ساخت‌و پرداخت سینمائی بسیار ضعیف بود. سومین فیلم این گروه بکارگردانی فریبرز پیمانی و سعید قوامی با شرکت بهزاد سرخوندی، روبیک آرین، امیر جوانمرد، یحیی سرپرست، اعظم اکبرپور، پروانه پیروزمند و ژیلا سرخوندی جلوی دوربین رفته است وصحنه‌هایی ازآن در باختران و بندرعباس فیلمبرداری می‌شود. فیلم داستان گروهی سارق است که می‌خواهند به صندوق قرض الحسنه دستبرد بزنندو...

نویسنده فیلمنامه و تهیه کننده این فیلم بهزاد سرخوندی است.



اسماعیل محمدی



علی محزون در "بازجویی"

دود از کنده...!

در میان فیلمهای یک سال اخیر، جنبه‌های گوناگونی برای اشاره و حتی تامل می‌توان یافت اما حضور درخشان دو بازیگر کهنه‌کار در چند فیلم، شاید از بسیاری دیده‌هاپنهان مانده است.

یکی از این دو، "علی محزون "بازیگر پرسابقهٔ سینما و تئاتر است که سه فیلم "مرگ سفید"، "دادشاه" و "بازجویی" از او به نمایش درآمده است. محزون در فیلم مرگ‌سفید به نقش یک دلال مواد مخدر، چنان بازی خوبی ارائه داده بود که گاه‌از یاد تماشاگر می‌برد که او یک بازیگر است. در فیلم دادشاه، به نقش یک افسر ارتش هم بازی چشمگیری داشت، اما درخشانترین بازی او را در فیلم "بازجویی" دیدیم که نقش دو برادر را، توام به عهده داشت. دو شخصیت محزون در این فیلم، بسیار متفاوت است و محزون، هر دو نقش را با توانایی فراوان، جان بخشیده است. به ویژه در یک فصل فیلم، هنگامی که دو برادر، تلفنی با هم صحبت می‌کنند، محزون چنان بازی پرقدرتی از خود نشان می‌دهد که حتی به نظر می‌رسد دو بازیگر نقش‌ها را بازی کرده‌اند.

بازیگر دیگر، "اسماعیل محمدی" است که یکی از نقش‌های اصلی فیلم "هیولای درون" — ساخته خسرو سینایی — را به عهده دارد. محمدی، هرچند که به اندازهٔ محزون شناخته شده نیست اما او هم سابقهٔ زیاد بازیگری، به ویژه در تئاتر دارد. و از او، فیلمهای "دایرهٔ مینا"، زنده باد ..." — آن هم ساختهٔ خسرو سینایی — و "برنج خونین" را نیز به یاد می‌اوریم. اسماعیل محمدی در فیلم هیولای درون، به رغم سالخوردگی و اندام کوچک و تکیده‌اش، نشان می‌دهد که بازیگر پرقدرتی است. به ویژه، تحرک نقش او در این فیلم، و شیرینی کلامش، باعث می‌شود که حضور او، سخت به دل تماشاگر بنشیند.

علی محزون و اسماعیل محمدی، ضرب‌المثل "دود از کنده بلند می‌شود"را تداعی می‌کنند.

بیضایی، «اتوبوس» رامی‌سازد؟



در حالی که در چند سال اخیر، تعدادی از فیلمنامه‌های بهرام بیضایی، چه به‌صورت مستقل و چه در جنگها به‌چاپ رسیده، و بیضایی در آغاز یکی از همین فیلمنامه‌هایش نوشته است که " اگر فیلم نمی‌سازد به‌دلیل نداشتن موضوع نیست"، ساختن فیلمی توسط او براساس فیلمنامه‌ای که خودش ننوشته است، می‌تواند تعجب‌برانگیز باشد. غیر منتظره‌تر این که نخستین اعلام برای ساخته شدن این فیلم، نه به‌صورت خبر، بلکه به‌شکل یک آگهی تبلیغاتی بود.

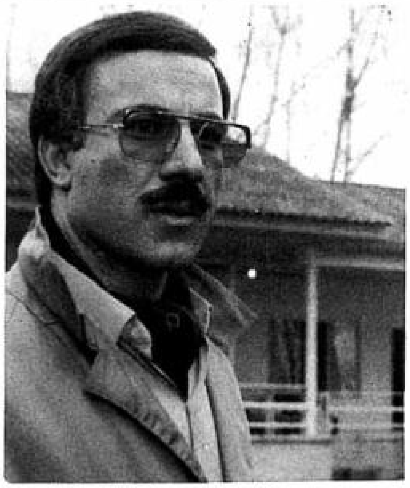
در یک آگهی یک صفحه‌ای که در مجله "کاشانه" به‌چاپ رسیده بود، هوشنگ نور — اللهی، مدیر موسسه "نوین فیلم" — که بیشتر در زمینهٔ فیلمهای خارجی فعالیت می‌کند — اعلام کرده بود که فیلمی کمدی به نـــام "اتوبوس" به‌کارگردانی بهرام بیضایی براساس فیلمنامه‌ای از داریوش فرهنگ، تهیه خواهد کرد. خبرنگار ماهنامهٔ فیلم در تماسی با بیضایی، پیرامون این موضوع از وی پرس و جو کرد. بیضایی، به‌شیوهٔ خاص خود — که مخلوطی از نیش و طنز است — پاسخ داد:

— "فیلمنامه‌ای به وزارت ارشاد داده شده و هنوز پاسخی نداده‌اند. به‌هرحال، هنوز هیچ چیز قطعی نیست. آن آگهی که هیچ، اگر روزی پوستری هم بر سردر سینمایی دیدید که حکایت از ساخته شدن فیلمی به‌وسیله‌ی من داشت، آن هم قطعی نیست. وقتی خود فیلم را دیدید، آن‌وقت باور کنید!"

حوادث فیلمنامه، در دوران رژیم سابق در یک روستا اتفاق می‌افتد و قرار است در آن سوسن تسلیمی، فردوس کاویانی، جمشید لایق، و چند تن دیگر از بازیگران تئاتر بازی کنند.

بهرام بیضایی در پنج سال گذشته، علاوه بر ساختن فیلم "مرگ یزدگرد"، تعدادی فیلمنامه نوشته که از میان آنها "آینه‌های روبرو" و "حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس" به‌صورت کتاب، و "شب سمور"، "اشغال" و "عیار تنها" در جنگ چراغ چاپ شده است. براساس فیلمنامهٔ شب سمور، مسعود کیمیایی فیلم "خط قرمز" را ساخته و براساس یکی دیگر از نوشته‌هایش — "سلندر" — واروژ کریم مسیحی فیلمی کوتاه به‌همین نام ساخته که بیضایی آن را تدوین کرده است. فیلمنامهٔ دیگری از او به‌نام "روز واقعه" را که دربارهٔ واقعهٔ کربلاست، بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان خریده است که هنوز معلوم نیست چه کسی آن را خواهد ساخت. علاوه بر این، چند نمایشنامهٔ او نیز چاپ اول یا تجدید چاپ شده، همچنین شنیده می‌شود که کار تحقیقی‌اش نمایش در ایران، زیر چاپ دوم است. بیضایی هم‌اکنون مانند همیشه دست در کار تحقیق و نوشتن نمایشنامه و فیلمنامه است. از پنج فیلم بلندی که او ساخته — رگبار، غریبه و مه، کلاغ، چریکهٔ تارا و مرگ یزدگرد — هیچیک پروانه نمایش ندارند.

برگ و باد



نویسنده فیلمنامه و کارگردان: منصورتهرانی، براساس‌داستان "آخرین‌برگ" نوشته "اوهنری". فیلمبردار: رضا انجم‌روزه بازیگران: ناصر واثق، صوری ظفر، محسن قبادی، شاپور بخشائی. تهیه‌کننده: ناصر حکم‌آبادی.

گروهی برای تهیه این فیلم اواخر اسفند سال گذشته، راهی شمال شدند. این گروه طی ۱۶ روز کار مداوم، فیلمبرداری این فیلم را به پایان رساندند.

فیلم دربارهٔ دختری درحال احتضار است که از پنجره اتاقش که روبه جنگل است، درختی را تماشا می‌کند. باهر برگی که از درخت‌می‌ریزد، دختر احساس می‌کند به مرگ نزدیکتر می‌شود...

«حاجی واشنگتن» توقیف نشده است

در نخستین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر (بهمن ۱۳۶۱) حاجی واشنگتن ساخته علی حاتمی به‌نمایش گذاشته شد، اما نمایش عمومی این فیلم تاکنون به تاخیر افتاده است. خیلی‌ها تصور می‌کنند "حاجی واشنگتن" بعد از نمایش درجشنواره فجر اجازهٔ نمایش نگرفته و چون اکثر صحنه‌های آن در ایتالیا فیلمبرداری شده، امکان هیچگونه تغییراتی برای گرفتن پروانه نمایش ندارد. اماعلی حاتمی در این‌باره می‌گوید:

— "برخلاف تصور خیلی‌ها، فیلم حاجی واشنگتن توقیف نشده، بلکه هنوز برای گرفتن پروانه نمایش به وزارت ارشاد اسلامی ارائه نشده است. همانطور که می‌دانید تلویزیون درتهیه این فیلم با من شریک است، اما بدلایل گوناگون از جمله تغییرات در مدیریت شبکه و برنامه‌ریزان تلویزیون، هنوز فرصتی بدست نیامده که مسائل تهیه فیلم را حل و فصل کرده و سهم هرکدام را تعیین کنیم."

حاتمی افزود:

— "اخیرا" مسئله را پیگیرانه‌تر دنبال کرده‌ام و امید زیادی می‌رود با روشن‌شدن وضعیت فیلم از نظر سهم هریک ازتهیه‌کنندگان، برای دریافت پروانه نمایش به وزارت ارشاد ارائه شود." حاجی واشنگتن داستان زندگی اولین سفیر ناصرالدین شاه در آمریکاست. صحنه‌های فیلم در ایتالیا فیلمبرداری شده و نقش‌های اصلی را عزت‌الله انتظامی، ریچارد هریسون، ماریو دوناتونه، لودویکو دلوبیوو، راسل کاس، دینوماریو و ماسیموژیگانتی بازی کرده‌اند.

این فیلم را مهرداد فخیمی بطور رنگی فیلمبرداری کرده و محمدرضا لطفی برای آن موسیقی‌متن ساخته است.

مدیریت اجرایی و برنامه‌ریزی فیلم بعهده محمد مهدی دادگو بوده است.



عزت‌الله انتظامی در نمایی از "حاجی واشنگتن"

خبرهای کوتاه

• فیلمبرداری فیلم "کوخ نشین‌ها" ساخته مهدی معدنیان در کاشان و مشهد به پایان رسید و این فیلم در حال حاضر مراحل صداگذاری را می‌گذراند. سازمان سینمایی رویال فیلم که تهیه کوخ‌نشین‌ها را بعهده داشته است با آماده شدن این فیلم تهیه فیلم دیگری را به‌کارگردانی "محمد متوسلانی" آغاز خواهد کرد.

• **داریوش مودبیان بازیگر تئاتر و تلویزیون، اولین فیلم سینمائی سازمان صدا و سیمای جمهوری اسلامی را بعداز مدتی وقفه در کار فیلمسازی این سازمان با نام "آسانسور" جلوی دوربین‌خواهدبرد. در این فیلم گروهی از بازیگران سینما و تئاترایفای نقش خواهند کرد.**

• تاکنون نیمی از فیلم "موعود" بکارگردانی "حسین کامران" توسط جمشید الوندی بطور رنگی فیلمبرداری شده است.

دراین فیلم که از موضوعی حادثه‌ای برخوردار است و به‌طرح پیچیدگی‌های قاچاق موادمخدر در رژیم گذشته می‌پردازد موعود محصولی است که از گروه تعاونی طلوع فجر که مدیریت تولید آن را "سیاوش‌سلیمانی" داراست.

«مریم فرخ‌نیا» درگذشت



در آخرین روزهای سال گذشته، "مریم فرخ‌نیا" بازیگر تئاتر، تلویزیون و سینما بر اثر سکته قلبی درگذشت، و از آنجا که بسیاری از همکاران او از این واقعه اطلاع نداشتند، مراسم یادبود او در یک جمع خانوادگی برگزار شد.

فرخ‌نیا، کارش را سالها پیش در نوجوانی، با گویندگی در رادیو آغاز کرد بعدها به دوبله در فیلمها پرداخت و همزمان، به بازیگری در تئاتر، سینما و تلویزیون روی آورد.

از جمله کارهای تئاتری او می‌توان بکت و فرار شاه جونز را نام برد. فرخ‌نیا در چند سریال و برنامه تلویزیونی از جمله پیرزن مکار، اشک تمساح، ۱۷ شهریور، و کبوتر کاغذی نیز بازی کرد. او قبل از مرگش فعالیت‌های سینمائی‌اش را گسترش داد و در دو فیلم بنفشه‌زار و ملخ‌زدگان به ایفای نقش پرداخت.

«سربداران» فیلم «سینمایی می‌شود

مجموعه تلویزیونی "سربداران" ساخته محمد علی نجفی که دوشنبه‌ها از شبکه اول سیمای جمهوری اسلامی پخش می‌شود، به‌یک فیلم سینمایی تبدیل خواهد شد.

این مجموعه ۱۸ قسمتی که تا اوائل‌خرداد به‌پایان می‌رسد، جز و پرخرج‌ترین پروژه‌های تلویزیون است اما از آنجا که صفحه کوچک تلویزیون هیچگاه نشان دهنده تمامی ابعاد صحنه‌هایی که به قصد القای شکوه و عظمت ساخته می‌شود نیست، باموافقت مسئولان تلویزیون و مونتاژ مجدد، به شکل یک فیلم سینمایی برای نمایش برپرده سینماها آماده خواهد شد. هنوز بدرستی مشخص نیست که این سریال‌چگونه برای یک فیلم‌سینمائی، کوتاه خواهد شد ولی گفته می‌شود قسمت‌هایی هم درآن وجود دارد، که از تلویزیون‌پخش نشده است. گفتنی است که‌مذاکراتی نیز با کشور الجزایر در جریان است تا این مجموعه تلویزیونی برای نمایش در تلویزیون الجزایر به‌آن کشور فروخته شود.



پشت صحنه "سربداران"

پیشتازان فتح

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: ناصر مهدی‌پور ○ فیلمبردار: حسن رحمانی ○ بازیگران: پرویز پرستوئی، فرهنگ حیدری، احمد ذاکری، امیر وطن‌زاد، مجید بازدار، محسن محمودی، موسی شجاعی، رحمان باقریان، وحید یوسفی، فریدون بازدار، علی مطلبیان، رضا ملاجعفری و صمد موحد ○ مدیر تولید: غفار رضائی ○ تهیه کننده: وزارت ارشاد اسلامی، اداره کل تولید فیلم و عکس.

در جبهه، به‌دوازده جوان برای باز کردن چهار گذرگاه، ماءموریت می‌دهند. پنج نفر از آنها در حین عملیات به‌شهادت می‌رسند. سه معبر باز می‌شود ولی معبر چهارم در شب عملیات باعث حوادثی می‌شود.

فیلم نمایشگر گوشه‌ای از حماسه‌آفرینی رزمندگان در جبهه‌ها است و صحنه‌های دلهره‌آوری از موتور سواری دارد.



نمایی از پیشتازان فتح

آتش در زمستان

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: حسن هدایت ○ فیلمبردار: حسن قلیزاده ○ تدوین: حسین زندباف ○ بازیگران: قاسم سیف، رضا ژیان ○ مدیر تولید: محمد بزرگ‌نیا.

بازمانده‌ای از یاران میرزا کوچک‌خان، که از محل اختفای انبار مهمات و سلاحها آگاه است، مورد تعقیب قزاقها قرار می‌گیرد. قزاقها می‌خواهند قبل از آنکه اسلحه و مهمات به‌دست مردم بیفتد آن را تصاحب کنند.

"آتش در زمستان"، پس از "پیک جنگل" دومین فیلم بلند حسن هدایت است.

استودیو میثاقیه در اختیار بنیاد فارابی قرار گرفت

○ محل سابق استودیو میثاقیه که‌تاچندی پیش بشکل ساختمانی متروک درآمده بود و بسیاری از قسمت‌های آن درخطر ریزش قرار داشت، دراختیار بخش تولید بنیاد فارابی قرار گرفت. بنیاد ابتدا اقدام به تعمیر اساسی این ساختمان کرد و بعضی از قسمت‌های آن از جمله یک سالن بزرگ‌آن را با تغییر دکور دراختیار یک گروه خیاطی قرار داد تا بطورتمام وقت به‌تهیه و دوخت لباس‌های متفاوت تاریخی برای فیلم‌های ایرانی اقدام کند. قسمت‌های دیگر نیز بفراخور نیاز، دچار تغییراتی‌شده است.

درحال حاضر این ساختمان محل‌مراجعه گروههای مختلف فیلمساز است و با برنامه‌هایی که بنیاد فارابی برای افزایش تولید فیلم دارد، انتظار می‌رود که این استودیو درسال جاری روزهای پرکاری را پشت سرخواهد گذاشت.

در پی یک درگیری مالی، علیرضا داوودنژاد استعفا کرد!

علیرضا داودنژاد بعد از نمایش فیلم "خانه عنکبوت، که در بدترین فصل‌سینمائی— قبل از نوروز — به‌نمایش گذاشته شد، گرفتار یک درگیری مالی با یکی از تهیه‌کنندگان سابق سینما که نیمی از فیلم را خریده است، شد. براساس شکایتی که داودنژاد و اصغررفیعی جم، تهیه‌کنندگان این فیلم، در انجمن کارگردانان مطرح کردند، این تهیه کننده در پی‌شکست تجاری فیلم "خانه عنکبوت" حاضر به پرداخت قسمتی از تعهداتش نشده وحتی از این دو بابت گرانفروشی، به کمیته امور صنفی شکایت هم کرده است. پا درمیانی چند تن از دست‌اندرکاران سینمای ایران و مقامهای وزارت ارشاد ثمری نداد و علیرضا داودنژاد که مقدمات ساختن فیلمی به‌نام حجاب، را با همکاری بنیاد فارابی آماده می‌کرد، طی نامه‌ای استعفای خود را از کارگردانی در سینمای ایران اعلام داشت!

"محمد مهدی دادگو" مدیر تولیدبنیاد فارابی دراین مورد گفت:

— "به‌اعتقاد من دامن‌زدن به چنین مسائل و مشکلاتی، به‌سینمای ایران لطمه می‌زند، این مسائل باید با آرامش حل‌شود. باید حرف هردوطرف شنیده شود و درموردش داوری شود. هرچند به‌قول و قرار و امضاء باید پایبند بود. بهرحال بعد از پیش‌آمدن چنین مسائلی استعفا دادن و قهرکردن از سینما درست نیست. مگر یک کارگردان می‌تواند ازسینما استعفا دهد...؟"

کاپیتولاسیون

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: کیومرث پوراحمد ⚬ مدیر فیلمبرداری: حسین جعفریان ⚬ فیلمبردار: فرهاد صبا ⚬ تدوین: عباس گنجوی ⚬ بازیگران: داوود رشیدی، پروانه معصومی، اسماعیل داورفر ⚬ مدیر تولید: مهوش شیخ‌ـ الاسلامی.

قصه فیلم نگاهی به‌زندگی کارگران راه‌سازی در جنوب کشور است، زمانی که خارجی‌ها بر روابط اجتماعی و سیاسی کشور حاکم بودند.

فیلمبرداری این فیلم در جنوب کشور به پایان رسیده و "عباس گنجوی" در حال تدوین آن است.. کاپیتولاسیون اولین فیلم بلند "کیومرث پوراحمد" در مقام کارگردانی است، تجارب او در زمینه ساخت فیلمهای کوتاه موفق بوده، از فیلمهای کوتاه او می‌توان به‌ترتیب قد، آوازه‌خوان، و باران را نام برد.

"باران" در دومین جشنواره فیلم فجر به نمایش درآمد و مورد تقدیر قرار گرفت.

نمایش عمومی «نقطه ضعف» در مشهد

⚬ فیلم "نقطه ضعف" ساخته محمدرضا اعلامی که در دومین جشنواره فیلم فجر به نمایش گذاشته شد و جایزه بهترین بازیگرمرد را نصیب "حسین پرورش" کرد. قبل از تهران در مشهد به‌نمایش گذاشته شده است.

مردم از این فیلم باوجودیکه در سینماهای تهران به‌نمایش گذاشته نشده و از تبلیغات روزنامه‌ها نیز بی‌بهره بوده، استقبال نسبتا" خوبی کرده‌اند.

نمایش فیلم در شهرستانها قبل ازتهران، اقدام بسیار خوبی است چون در شرایط فعلی بعلت شتاب در تولید داخلی و اصرار کمیسیون اکران در عدم‌نمایش همزمان فیلم‌های ایرانی، فیلم‌های زیادی برای نمایش در انتظار نوبت می‌مانند و تهیه‌کننده‌ها سرمایه‌هایشان برای ساخت فیلم‌بعدی راکد می‌ماند. به‌علاوه، شهرستانی‌ها هم از اینکه برای اولین‌بار قبل ازتهران به‌تماشای فیلمی می‌نشینند، بیشتر راضی می‌شوند!

«کیلومتر ۵» به نمایش درمی‌آید

فیلم کیلومتر ۵ ساخته حجت‌الله سیفی که سال گذشته جایزه اول هفته فیلم‌های جنگ تحمیلی را به خود اختصاص داد و در دومین جشنواره فیلم فجر نیز به‌نمایش گذاشته شد، بزودی در سینماهای تهران و شهرستانها به‌نمایش در خواهد آمد. رسول صدرعاملی نویسنده و کارگردان فیلم "رهایی" طبق قراردادی با وزارت ارشاد (تهیه‌کننده فیلم)، پخش این فیلم و فیلم "دیار عاشقان" ساخته حسن کاربخش را بعهده گرفته است.

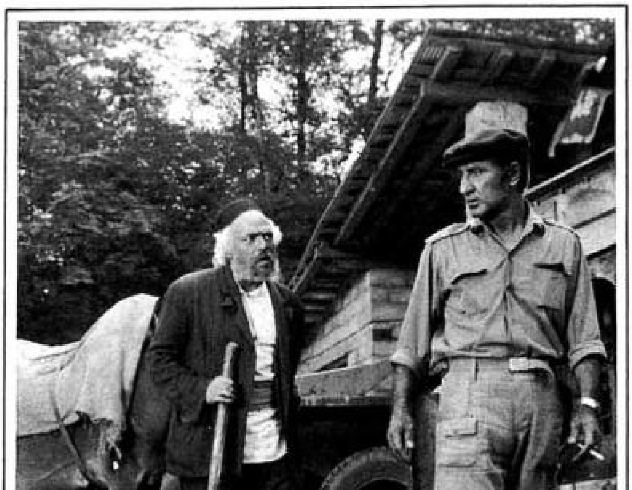
کیلومتر ۵ را "اصغرمبرهنی" فیلمبرداری کرده و هدایت‌الله نوید، افسانه رایگان، حاج حسین، محمدرضا اصلانی، محرم شاه‌بخشی، حسن توانا و احمد عسگری نقش‌های اصلی‌آن رابازی کرده‌اند.



پشت صحنه "کاپیتولاسیون"

روی جلد:

«ریشه در خون» تداوم حرکت



اکبر زنجانپور و زکریا هاشمی در نمایی از فیلم

"ریشه در خون" نمایش تداوم حرکت، و انتقال فرهنگ مبارزه از نسلی به‌نسل دیگر است. در سالهای آغاز دههٔ ۱۳۴۰ و نخست‌وزیری حسنعلی منصور، به‌هنگام تصویب قانون کاپیتولاسیون، در یکی از شهرهای شمال بین یک گروه مبارز که به مخالفت با این قانون برخاسته‌و نیروهای ساواک و پلیس درگیری خونینی به‌وقوع می‌پیوندد. یکی از افراد گروه که زخمی شده، خود را از مهلکه می‌رهاند و به‌جنگل پناه می‌برد، در حالیکه دوستانش کشته و دستگیر شده‌اند. او زخمی، گرسنه و بی‌پناه به‌هیزم شکن سالخورده‌ای که پس از قانون ملی شدن جنگلها در معرض رانده شدن از مأوای همیشگی‌اش است، مبارزهٔ آنها و تأثیر گذاریشان بر یکدیگر که همان تداوم و انتقال مورد نظر فیلم است، شکل می‌گیرد.

"ریشه در خون" نخستین محصول گروه سینمائی توحید، و اولین فیلم "سیروس الوند" پس‌از انقلاب است. فرامرز قریبیان، اکبر زنجانپور، حمید طاعتی، نعمت گرجی، جهانگیر الماسی، محمود علیزاده، احمد نصر، مختار سائقی، علی کنگرلو، رضا وزیری، مجید علیزاده و ذکریا هاشمی نقش‌های اصلی را بازی کرده‌اند. فیلم را رضا بانکی بطور رنگی فیلمبرداری کرده و رضا میرلوحی امور تدوین آن را بعهده داشته است. "ریشه در خون" پروانه نمایش گرفته و احتمالا" در بهار امسال به‌نمایش درخواهد آمد.

"امیر توسل" تهیه کننده و حسین فرح‌بخش دستیار کارگردان این فیلم است.

گفتگو با «سید محمد بهشتی»، مدیر عامل بنیاد سینمایی فارابی

سینمای ایران، گــرفتــار در دایــرهٔ تنگی از سوژه‌هاست

بنیاد سینمایی فارابی، که حدود شش ماه از آغاز فعالیت آن می‌گذرد، اکنون به تعبیری مهمترین نهاد سینمایی کشور است. از آنجا که پیرامون نقش و اهداف این بنیاد، آگاهیهای برخی از دست‌اندرکاران و تقریبا تمامی علاقمندان سینما در حد شنیده‌هایی جسته و گریخته است، برآن شدیم تا در گفتگویی همه‌جانبه، پای سخنان مدیرعامل بنیاد فارابی بنشینیم.

"سیدمحمد بهشتی" مدیرعامل بنیاد سینمایی فارابی، متولد ۱۳۳۰ در تهران، در سال ۱۳۵۵ از دانشکدهٔ معماری دانشگاه ملی فارغ‌التحصیل شد و تا زمان پیروزی انقلاب اسلامی در "آیت‌فیلم" فعالیت می‌کرد. پس از پیروزی انقلاب، حدود ۱۷ ماه مدیر تولید تلویزیون، و نزدیک به یک سال مدیر پخش تلویزیون بود. وی پس از آن، حدود یک سال‌ونیم به عنوان مدیر گروه فیلم و سریال شبکه اول سیمای جمهوری اسلامی ایران فعالیت می‌کرد.

بهشتی در این گفتگو ضمن روشنگری دربارهٔ انگیزه‌های تشکیل بنیاد فارابی، دیدگاههای این بنیاد نسبت به سینمای ایران، و شیوه‌های مورد نظر جهت تعالی این سینما، همچنین راه‌حل‌های عملی برای برداشتن موانع تولید را تشریح کرده است.



بنیــاد فــارابی در چهــارچــوب سیاستهای نظارتی و حمایتی وزارت ارشاد اسلامی، عهــده‌دار هدایت فرهنگی و حمایت اقتصادی سینمای ایران است.

بنیاد فارابی، بر پایهٔ اساسنامه‌ای کـه پیش از انقلاب فقط باشگاه فارابی براساس آن فعالیت می‌کرد، شکل گرفته است.

■ در محافل سینمائی بحث درباره بنیاد فارابی زیاد است. لطفا" بفرمایید اصولا" انگیزه و اهداف تاسیس بنیاد سینمایی‌فارابی چیست؟

— بسم‌الله الرحمن الرحیـــم. وقتی آقای انوار به معاونت امور سینمایی وزارت ارشاد منصوب شدند، اولین کاری که شروع شد نگاهی همه‌جانبه به مسئله سینما بود تا برنامه‌ریزی‌هایی برای حل مشکلات سینما بشود. قصد ما فعالیتهایی هدف‌دار وقابل ارزیابی برای سینما بود. بحث‌های مفصلی شد وامید زیادی میرفت که این بحث‌وبررسی‌ها بطور مداوم نقطه‌نظرهای امور سینمایی را برای آینده روشن کند.

در ارتباط با سینمای حرفه‌ای، ما به چند دسته سیاست رسیده‌ایم که یکی بعداز دیگری به مرحلهٔ اجرا نزدیک می‌شود. به نظر ما سینمای ایران از نظر فرهنگــی و اقتصادی سینمایی حقیر، فقیر و ورشکسته است. طبیعتا" از این دونظر می‌بایست‌مورد حمایت قرار گیرد و یکسری سیاستهای‌حمایتی اتخاذ شود تا سینما بتواند از نظراقتصادی و فرهنگی روی پای خودش بایستد و به‌مسیری که امکان رشد دارد، بیفتد.

در درجه اول ما سیاست‌های نظارتی را مورد بررسی قرار دادیم. یک بخش از این سیاست، حمایت از سینما بود. یک ارگان ناظر می‌بایست وجود داشته باشد تا این سیاستها را تحت‌نظارت و ارزیابی قراردهد. تا اینطور نباشد که ما مثلا" یک حرفی را زده باشیم و خلافش در تصمیم‌گیری‌های روزمره ولحظه‌ای مشاهده شود.

حمایت از سینما، قبلا" از طرف امور سینمایی وزارت ارشاد بیشتر در زمینه‌های اقتصادی عمل می‌شده و درچارچوب فرهنگی بیشتر جنبه نظارتی داشته است. درارزیابی که نسبت به"امور سینمایی" و امکانات و بضاعت آن انجام دادیم به‌این نتیجــه رسیدیم که چارچوب و ظرفیتی که امورسینمایی دارد، دست را برای انجام یکسری تصمیم‌گیری‌های تازه می‌بندد. اما سینما به‌حمایت‌های همه‌جانبه نیازمند بود. دنبال راه‌چاره بودیم و بهترین راهی که بنظرمان رسید احیای دوباره بنیاد فارابی بود که درگذشته، با عنوان‌باشگاه فارابی فعالیت داشت، البته اهدافش در اساسنامه، حمایت از سینما بود ولی هیچوقت به‌این اهداف عمل نشد و درحد همان عضوگیری برای نشان‌دادن فیلم باقی ماند.

تشکیل بنیاد، زمینه بسیار مساعدی داشت برای اینکه بتواند بخش عظیمی‌ازاین سیاستهای حمایتی را عهده‌دار شود. و ماموریت پیدا کند که عهده‌دار سیاستهای حمایتی امور سینمایی وزارت ارشاد باشد. طبق برنامه‌ریزی‌های تازه، بنیاد فارابی را مجددا" احیا کردیم و تلاش می‌کنیم در وجوه مختلف، چه فرهنگی، چه هنری و چه اقتصادی مشکلاتی که برسرراه تولید فیلم درایران هست درحد توانایی برطرف کنیم. ماموریت اصلی بنیاد، حمایت فرهنگی و اقتصادی از سینمای ایران است.

البته این حمایت باید تشریح و تفسیر شود تا دست‌اندرکاران سینما کاملا" روشن شوند. این حمایت گاهی تحت عنوان هدایت مطرح‌می‌شود. یک سینمایی‌که‌از نظراقتصادی به هرزمی‌رود، نیازبه هدایت داردتا بتواند رشــد کند. از نظر فرهنگی هم همین‌طور. تاجائی‌که سینما بتواند روی پای خودش بایستد. طی این چند ماهی که فعالیتمان را شروع‌کرده‌ایم، خیلی‌ها در ذهنشان اینطور مجسم می‌کنند که لابد اینجا یک بنگاه خیریه است و هرکسی که سرش را کج کرد می‌تواند کمک و صدقه‌بگیرد. من با صراحت می‌گویم که ما چنین حمایتی اصلا" نمی‌کنیم. هدف ما مثل حمایتی است که یک پدر از فرزندش می‌کند. حمایتی که جهت و هدف دارد. حمایت یک بنگاه‌خیریه نیست. اگر پول توجیبی می‌دهد، مشخص می‌کند که چقدر می‌دهد و چرا می‌دهد؟ یک وقت هم لازم می‌شود که چنین پولی راندهد.

■ هویت قانونی بنیاد فارابی چیست؟دولتی است؟ نیمه‌دولتی است؟ مرکزی شبیه کانون پرورش فکری کودکان است یا اینکه‌ازنهادهای وزارت ارشاد؟

— فارابی یک بنیاد غیرانتفاعی وابسته به‌وزارت ارشاد است.

■ پس بنیاد به‌این قصد ایجاد نشده که خودش فیلم بسازد...

— ممکن است احیانا" فیلمی هم‌مستقلا" ساخته شود، ولی قطعا" می‌بایست تولید این فیلم در راستای سیاستهایمان باشد، یعنی

به‌این سیاستهای‌حمایتی که اتخاذ شده کمک کند. مثلا" یک فیلم "الگو" بسازیم، فیلمی که دارای ویژگی‌های خاصی باشد.

■ اشاره کردید که بنیاد فارابی احیای مجدد باشگاه فارابی سابق است. آیا اساسنامه عینا" همان است یا تغییراتی درآن داده‌اید؟

ــ اساسنامه‌ای که باشگاه فارابی درآن موقع داشت، مثل خیلی از اساسنامه‌هایی که هیچوقت به‌آن عمل‌نشد، بسیار خوب‌بود. ما تغییر عمده‌ای در این اساسنامه ندادیم‌و تقریبا" همان اساسنامه با تغییرات بسیارجزئی مبنای کار قرار گرفت. درواقع، این‌سیاستهایی بود که در همان زمان هم می‌توانست خیلی‌از مشکلات سینمای ایران را حل کند ولی‌هیچوقت بآن عمل نشد، و فقط درحد یک "سینماتک" باقی ماند. یعنی بخش کوچکی از این‌اساسنامه‌ـ درحد یک تبصره ــ مورد استفاده قرار گرفت.

■ بنابراین برخلاف آنچه شایع است، یا ما شنیده‌ایم، فعالیت بنیاد روی فیلمسازی متمرکز نیست، و بیشتر قصد هدایت وحمایت معنوی و مالی از سینمای ایران را دارد.

ــ ما در یک بررسی اجمالی به‌این نتیجه رسیدیم که سینمای ایران‌باید در یک فاصله۴ تا ۵ ساله حتی‌الامکان به‌خود کفایی برسد. سینماهای ما درحال حاضر تقریبا" نیاز به نمایش ۱۵۰ فیلم دارند و هرچه می‌گذردعرضه فیلم خارجی به‌لحاظ مسیری که سینمای دنیا می‌رود، برای ما مشکل‌تر می‌شود. هرسال تعداد کمتری فیلم می‌توانیم از خارج وارد کنیم، و با این حساب بعد از گذشت ۵سال، سینماهای ماخواه‌ناخواه دچار کمبود فیلم خواهد شد. اگر بخواهیم سالن سینماهایمان بطوز فعال به‌نمایش فیلم بپردازند باید تولید فیلم داخلی رشد پیدا کند و از نظر کیفی، انقلاب ما سینما رایک پدیده فرهنگی و واسطه بیانی می‌شناسد که خیلی از چیزها رامی‌بایست ازنظر فرهنگی عرضه کند. سینمائی که ما قبل از انقلاب می‌شناختیم، اصلا" پدیده‌ای فرهنگی نبوده و در پاره‌ای موارد، اصلا" پدیده‌ای ضد فرهنگی بوده. شاید درموارد خیلی استثنایی بتوان جرقه‌های کم‌سویی‌دید که عام و عمومی نبوده است. سینمای بعداز انقلاب، نمی‌تواند چنین مسیری را ادامه دهد. این سینما باید از نظر فرهنگی ارشاد شود، باید برای دست‌اندرکاران این سینما روشن شود که مسائلشان دقیقا" چیست. این حالت گیجی، گنگی و سردرگمی دیگر نباید ادامه پیدا کند.فیلمساز ما الان دچار استیصال است که چه‌بسازم؟ چگونه بسازم؟ حتی دیده‌ایم فیلم‌هایی ساخته‌اند که‌پروانه نمایش هم گرفته، ولی با استقبال چندانی مواجه نشده‌اند. مردم بهترین قاضی برای یک فیلم‌اند. سینماگر ایرانی بعد ازانقلاب باید برایش روشن شده باشد که وقتی چنین قاضی‌بی وجود دارد و کمتر فیلمی توفیق داشته که لااقل خرج خودش را درآورده باشد،چنین سینمایی از نظر فرهنگی گرفتار فقر است. چون فیلمساز مخاطب خودش را نشناخته و

*** اینجا بنگاه خیریه نیست و به‌کسی صدقه نمی‌دهد.**

*** ما تا بحال فیلمی نساخته‌ایم، زیرا قصدمان کمك به ساخته شدن فیلمهاست، اما شاید در آینده، چند فیلم به‌عنوان الگو بسازیم.**

نتوانسته به‌حرکت فرهنگی‌که در جامعه شده، نزدیک شود.دست این سینما باید گرفته‌شود، باید به‌آن کمک شود تا بتواند هماهنگ باحرکت فرهنگی که در جامعه اتفاق می‌افتد، معلمی کند. سینماگر ما بالاخره باید به‌نقطه‌ای برسد که متعلم شود. این تعهد اخلاقی باید باشد که ما وقتی تماشاچی را به سینما می‌کشانیم ودوساعت وقتش را می‌گیریم، لااقل یک‌قدم او را به جلو برده باشیم. این سینماگر برای رسیدن به چنین ایده‌آلی باید هدایت و راهنمائی شود.. عمده کار ما در واقع این‌است که سعی کنیم یک مشاوره مجانی دراختیار آنهایی که قصد فعالیت دارند، بگذاریم می‌توانند به‌نقطه‌نظرهای ما عمل کننـد، می‌توانند نکنند. ما حکم واجب الاطاعه صادر نمی‌کنیم. یکسری امکاناتی دراختیار داریم که می‌توانیم برای تولید فیلم کمک کنیم. بطور طبیعی هر فیلمسازی که بـه سیاستهای هدایتی بنیاد که همان سیاست‌های هدایتی امور سینمائی وزارت ارشاد است نزدیک باشد، از این امکانات بیشتر برخوردار خواهد بود. و اگر نخواست، کسی‌جلوی کارش را نمی‌گیرد.

■ آن سردرگمی که اشاره کردید، طی‌چندسال اخیر همواره گریبانگیر فیلمسازان ایرانی‌بوده‌و فیلم‌هایی‌هم‌که ساخته‌اند، عموما "باشکست‌مواجه شده‌است به‌اعتقادشما، این‌مشکل‌راچگونه‌می شودحل‌کرد؟سینما را بطرف چه موضوع‌هایی می‌شود سوق داد که این حالت پیش‌نیاید؟ آن‌ضوابطی که در آغاز گفتید، آیا مدون‌شده است که بتوانید برای اطلاع همه اعلام‌کنید؟

ــ ضوابط بنظر من حلال یک مشکل بغرنج فرهنگی نیست، ما باید فضا و محیط مناسبی ایجاد کنیم تا این مشکل حل‌شود. اتفاقا" ما به فیلمسازانی که دچار سردرگمی هستندتوصیه

*** سعی ما این است که یك مشاوره مجانی در اختیار فیلمسازان قرار دهیم، اما حکم‌واجب‌الاطاعه صادر نمی‌کنیم.**

*** کسانی‌راجع به‌جنگ فیلم‌می‌سازند که یا جبهه نرفته‌اند و یا رفته‌اند و آن را نمی‌شناسند.**

نمی‌کنیم که بیایند روی فلان موضوع، مثلا" جنگ یا انقلاب، کار کنند. عمده توصیه‌های ما به آنها این است که راجع به‌این موضوع‌ها کار نکنند! به‌اعتقاد ما، سینمای ایران دچار یک دایره تنگی از سوژه‌هاشده که برخلاف‌تصور خیلی‌ها، به انقلاب مربوط نمی‌شود. شواهد بسیار زیادی وجود دارد که این موضوع‌سال‌ها قبل از انقلاب گریبانگیر این‌سینما بوده‌است. شما اگر سوژه‌هایی مثل جنگ، انقلاب،اعتیاد، تاریخ صدساله، تاریخ صدراسلام و فئودالیسم را از سینمای ایران بگیرید، سینماگر ایرانی نمی‌داند راجع به چه‌چیزی‌کار کند.

ما حرفمان این نیست که راجع به‌این موضوع‌ها کار نشود. ما می‌گوییم سینماگر ما باید راجع به موضوعی فیلم بسازد که آنرا می‌شناسد. سینماگرانی راجع به جنگ فیلم می‌سازند که یا به‌جبهه نرفته‌اند، یا رفته‌اند و آنرا نمی‌شناسند. مثل آن شاعری که برای یک پادشاهی شعر می‌گفت. موقع جنگ پادشاه از او خواست که همراهش برود و در جبهه شعر بگوید. شاعر گفت: " شما به‌جبهه بروید، من از همین‌جا شعرم را می‌گویم!". خیلی از فیلمسازان ما اینطوری فیلم می‌سازند.

فیلمسازی راجع به‌فئودالیسم فیلم می ــ سازد که نه فئودالیسم را می‌شناسد و نه از فرهنگ فئودالیته در ایران خبر دارد. فیلمسازی راجع به‌تاریخ صد ساله فیلم می‌سازد که هنوز نمی‌داند در این تاریخ دقیقا" چه گذشته است. فیلمسازی راجع به صدر اسلام فیلم می‌سازد که هیچ باوری به‌این اتفاق ندارد. اینها فکر می‌کنند که فیلمسازی هم مثل "مرده‌شویی" است. درحالیکه چنین نیست و چنانچه بعنوان یک پدیده هنری با آن برخورد شود، وضعیت بکلی فرق می‌کند. یک اثر هنری زمانی خلق می‌شود که هنرمند دچار یک حالی بشود، موضوع را حس کند و نسبت به‌آن مؤمن شود. آرزوی ما این است که یک فیلم خوب راجع به‌جنگ یا انقلاب ساخته شود، ولی اینها نسازند. چون غیر از اینکه موضوع را خراب کنند، کار دیگری از دستشان برنمی‌آید. اینها بیایند و راجع به‌آن چیزی که می‌دانند، فیلم بسازند. سینماگر ما باید بفهمد که هیچ عیب نیست اگر او یک فیلم غیر سیاسی بسازد. مگر فیلمســازهای بزرگ دنیا همه در یک محدوده بسته و روی چند سوژه محدود کار کردند؟ همه فیلم سیاسی ساختند؟ اصولا" ما چند تا فیلمساز در دنیا داریم که فیلم سیاسی ساخته باشند؟ فیلمساز ما الان الگویشان همان فیلمساز خارجی است، بدون آنکه دانش و شناخت سیاسی داشته باشد، اما ادعای سیاسی فیلمش بسیار بالاست. چنین فیلمی وقتی روی پرده هم می‌رود، تماشاچی هو می‌کند و فیلم شکست می‌خورد. آنوقت او گناه شکست را متوجه همه کس و همه عوامل می‌داند، بدون آنکه دلایل شکست را در وجود خودش جستجو کند.

مگر " ازو"، فیلمساز بزرگ ژاپنی، بابت ساختن فیلم سیاسی توانا و مشهور شده؟ کوروساوا فیلم سیاسی ساخته که شهره خاص و

عام شده؟ من مخالف ساخته شدن فیلم سیاسی نیستم ، ولی هرکس باید راجع به‌چیزی که می‌داند ، بگوید . مشکل عمده سینمای ما این است که راجع به‌چیزهائی می‌گویند که نمی‌دانند . ما به‌فیلمساز می‌گوییم : "آقا ! به‌اطرافت نگاه کن . موضوع‌هایی پیدا می‌کنی که در عین سادگی چنانچه در یک کلمه به زیبائی ، درستی و کمال عرضه کنی ، فیلمت و موفق می‌شود ."

قرار نیست با یک‌فیلم ، کتاب بنویسیم ، یا مانیفست بگوییم . قرار نیست با فیلمی که می‌سازیم یک حزب سیاسی راه بیندازیم . یا با فیلممان طوری پدر آمریکا را درآوریم که از جایش بلند نشود! نه . . . شما اگر یک ضربه کوچکی هم به‌درستی بزنید ، کفایت می‌کند .

■ **فکر نمی‌کنید علتش یکی تب بعد از انقلاب بوده، و دیگر خطی که مسوءلان مطرح کردند و فیلمسازان حرفه‌ای و غیر حرفه‌ای به‌طرف این موضوع‌ها کشیده شدند ؟**

— به‌اعتقاد من مسوءلان مملکتی ما در زمینه سینما از یک نظر دچار اشتباه شدند ، و این اشتباه نه‌بخاطر این بود که خواستند دوربین‌ها را متوجه انقلاب ، جنگ و تحولات عظیمی که بعد از انقلاب پدید آمد ، بکنند . آنها می‌دیدند مثلا" در اسپانیا یک جنگ داخلی رخ داده و تعداد زیادی رمان خلق شده که متاءثر از این جنگ است . یا در جای دیگری از دنیا اتفاق کوچکی می‌افتد و آثار هنری زیادی در زمینهٔ تئاتر ، سینما ، شعر و نقاشی که متاءثر از آن اتفاق است ، خلق می‌شود . مسئولان ما می‌گفتند در این مملکت اتفاقی عظیم‌تر و باارزش‌تر از خیلی رویدادهای بزرگ دنیا بوقوع پیوسته و بطور طبیعی هنرمندان این مملکت باید آثاری هنری ملهم از این انقلاب داشته باشند .

اشتباه آنها در این بود که خیال می‌کردند ما سینماگران هنرمند ، زیاد داریم . اگر سینماگران ما عمیقا" از این قضایا متاءثر نشده‌اند ، بلحاظ این است که ما در زمینه سینما هنرمند کم داشته‌ایم . وقتی ما هنرمندی نداشته باشیم که از این انقلاب متاءثر شود و یک اثر هنری در راستای آن بسازد ، این امکان برای کسانی فراهم می‌شود که داعیه هنرمند بودن دارند ، بدون آنکه واقعا" هنرمند باشند . آنوقت است که وقتی راجع به‌جنگ فیلم می‌سازند ، مبتذل از آب درمی‌آید و هرچه بیشتر خیره می‌شوید ، می‌بینید لااقل راجع به‌این جنگ فیلم نساخته‌اند . اگر شعارها را از آن دربیاورید ، می‌بینید اصلا" این سینمایی نیست که در جهت انقلاب باشد ، یا نباشد . در زمینه‌های دیگر هم همینطور . این اصرار مسئولان در خلق چنین فیلم‌هایی ، حرکتی را ایجاد کرد که اگر در حال حاضر آثار نامطلوب دارد و خسارت می‌زند ولی باعتقاد من در دراز مدت خاصیت خوبی دارد و آن اینکه مسئولان حساسیت و اهمیتی را که برای سینما قائل بودند ، ابراز کردند . شما کمتر جائی را در دنیا سراغ دارید که تا این حدود وسعت نسبت به سینما حساسیت و اهمیت قائل شوند .

وقتی صحبت از این می‌شود که سینما در ایجاد ارتباط با مخاطب یک واسطه بیانی بسیار

*** قرار نیست با فیلمی که می‌سازیم، یک حزب سیاسی راه بیندازیم، و یا طوری پدر آمریکا را درآوریم که ازجایش بلند نشود. یک‌ضربه هم که به درستی زده شود، کافی است.**

قوی است ، می‌بینیم که یک جایی مثل جهاد سازندگی در یک گستـره بسیار وسیع ، برای نمایش فیلم به‌کسانی که شاید تا امروز چیزی به اسم سینما را نشناخته و ندیده بودند شروع به فعالیت می‌کند ، و البته شاید هنوز آمار این فعالیت‌ها بدرستی مشخص نشده باشد . من زمانی که در تولید تلویزیون مسئول برنامه‌ها بودم ، آدمهایی را می‌دیدم که با عشق و علاقه بسیار عجیبی دنبال یک دوربین "پرتابل" بودند تا بروند از دورترین نقاط این مملکت ، از کوره ده‌ها با هزاران مشقت فیلمی بگیرند یا پروژکتور روی کولشان می‌گذاشتند و با هزاران عشق ، روستائیان را جمع می‌کردند و برایشان فیلم نشان می‌دادند ، این نشان دهنده اهمیتی بود که آنها برای سینما قائل بودند . از طرف دیگر شما ببینید هر ارگان و نهاد و بخشی که در خودش احساس توانایی اقتصادی می‌کند ، می‌خواهد در زمینه سینما کاری انجام دهد . مثلا" سپاه ، بنیاد مستضعفان ، جهاد سازندگی یا هر نهاد دیگر تلاششان در این است که فیلم بسازند . این بررسی نشان می‌دهد که همه دست اندر کاران مملکت به‌اهمیت سینما پی برده‌اند و روی آن حساسیت دارند . خسارتی که در این مدت دیده‌ایم این بوده که چون سینما مقوله‌ایست پیچیده ، خیلی از این نهادها که با عشق هم شروع کردند ، دچار شکست شدند . آنها با پیچیدگی این مقوله آشنا نبودند . سینما پدیده‌ای بسیار خشن است ، و تیغ بسیار برنده‌ای دارد ، کسانی که آن را نشناسند ، زود زمین می‌خورند . طبیعی است که ما در این رابطه دچار خساراتی هم شدیم . ولی حرکت وسیعی اتفاق افتاد ، و توجه عظیمی که نسبت به سینما در جوانان ایجاد شد ، بسیار امیدوار کننده است . تمام خساراتی را که در این رابطه متحمل شدیم بحساب یک سرمایه‌گذاری روی جوانان فیلمسازی بگذارید که با عشق و ایمان به

*** چـرا فیلمسازهـا با نشان دادن انحرافات می‌خواهند نتیجه گیری اخلاقی کنند؟**

*** اگر آنچه در فیلمهای دهقانی پس از انقلاب می‌بینیم واقعیت داشته باشد، می‌بایست خیلی زودتر از این‌ها در این‌مملکت انقلاب می‌شد.**

انقلاب ، و تحول جامعه ، مضامین جدیدی را برای وارد شدن در سینما شناختند . این سرمایه گذاری مانند تخمی بود که در زمین پاشیده شد ، آن را آبیاری کردند ، و بالاخره روزی آثارش را در سینما خواهیم دید .

■ **آیا به‌نظر شما بهتر نیست که این نهادها بجای آن که راسا" فیلم بسازند ، بیشتر به فیلمسازی کمک کنند و بنیاد فارابی هم به‌عنوان یک هماهنگ کننده عمل کند ؟**

— به‌اعتقاد من هماهنگی این نیست که ارگان‌ها و نهادها فیلم نسازند . هماهنگی یعنی در یک راستا قرار گرفتن و همدل و هم‌جهت شدن .

الان همه عملا" به‌این نتیجه رسیده‌اند که هماهنگی رمز تداوم انقلاب ماست ، و هرچه می‌گذرد ، بیشتر در این راستا حرکت می‌شود . چرا ارگانها فیلم نسازند؟ اگر تاکنون موفق نبوده‌اند ، ممکن است بعدا" موفق شوند . اگر دلیل محکمی برای فیلم نساختن آنها وجود داشته باشد این است که ارگانها چون با حسن نیت شروع به‌فیلم ساختن می‌کنند ، این امکان را دارند که چنانچه دلیلی برای فیلم نساختن آنها وجود داشته باشد ، خودشان آن دلیل را پیدا کنند . خاصیت مثبتی که سرمایه‌گذاری آنها در زمینه سینما دارد ، فوق‌العاده باارزش است . من هنوز دلیلی برای این که ارگانها فیلم نسازند ، نیافته‌ام .

البته مسائلی ناشی از عدم هماهنگی وجود دارد . ارگانی شروع به فیلمسازی می‌کند ، اما چون از ابتدا دغدغه فروش فیلم را ندارد ، باعث تاءثیر نامطلوب در زمینه‌های اقتصادی سینما می‌شود . مثلا" فیلم را گران تمام می‌کند و از امکانات و اعتبار آن نهاد استفاده می‌کند ، آخر سر هم معلوم نمی‌شود که فیلم سود برده یا ضرر کرده است . این ناشی از عدم هماهنگی است ، و ربطی به‌فیلم ساختن یا نساختن آن نهاد ندارد . این‌نهاد باید متوجه شود که در یک راستای هماهنگ کارش را انجام دهد و این را نیز متوجه باشد که کوچکترین بی‌توجهی اقتصادی در فیلمش می‌تواند تاءثیر اقتصادی بدی در سینما بگذارد . ما باید تلاش اصلی‌مان را صرف هماهنگی کنیم .

■ **اشاره کردید که در یک زمینه فرهنگی پیچیده مثل سینما ضوابط حلال مشکلات نیستند . با توجه به تجربه‌های ۵ ساله پس از انقلاب ، امکانات و نیروهای انسانی تا حدی شناخته شده‌اند . الان روشن شده‌است چه کسانی می‌توانند کار کنند و چه کسانی قابلیت برای پرورده شدن دارند . با این امکانات و نیروی انسانی موجود ، فکر می‌کنید آن کسانی که توانایی فیلم ساختن دارند ولی طی این مدت کار نکرده‌اند ، می‌توانند آن موضوع‌های ارزشمندی را که نام بردید ، بسازند ؟**

— شما از من انتظار نداشته باشید که من بگویم فیلمساز چه بسازد و چه نسازد . فیلمساز چنانچه هنرمند باشد ، مثل هر هنرمند دیگری طی لحظه‌های خاصی از زندگی دچار "حالی" می‌شود که یک اثر هنری خلق کند . آیا شما می‌توانید برای یک شاعر بیانیه صادر کنید که :

"به‌نظر ما شعرا باید روی این موضوع‌ها شعر بگویند؟ ما ممکن است آرزو کنیم که شعرایمان چنانچه به‌حقیقت این انقلاب پی ببرند و بطور طبیعی عاشق انقلاب شوند، شعری بگویند که بطور طبیعی ملهم از عشقشان به‌انقلاب‌باشد. ولی به‌شاعر نمی‌شود سفارش داد که: "آقا بیا راجع به‌فلان روز یا فلان واقعه شعر بگو." تازه اگر هم بگوید، این یک کار ژورنالیستی است، یک شعر نیست. چیزی نیست که عمر طولانی داشته باشد. چیزی است که تاریخ مصرف دارد، طوری که اگر آن واقعه یا حادثه از اذهان مردم فراموش شود، عملا" شعر او هم از خاطر می‌رود. قضیه سینما نیز همینطور است. سینماگر ما باید به‌پیچیده بودن انسان پی ببرد. برایش رابطه دو تا آدم، یک آدم با محیط اطرافش، و رابطه هر چیزی با هرچیزی برایش مطرح باشد. وقتی ما به‌یک فیلمساز می‌گوئیم "تو درباره‌ٔ این موضوعها فیلم نساز"، مثل این است که شما به‌یک معلم بگوئید: "آقا، وقتی شیمی نمی‌دانی سر کلاس شیمی برای درس دادن نرو، ریاضی هم که بلد نیستی، سر این کلاس هم نرو. فیزیک هم همینطور. ما می‌خواهیم تو سر کلاسی بروی که بلدی درس بدهی."، وقتی یک آدم از کلیشه‌هایی که در ذهنش ایجاد کرده‌اند خلاص شود، بطور طبیعی به‌خودش مربوط می‌شود که به‌محیط اطراف و تجربیاتش نگاه کند و ببیند چه چیزی را می‌تواند برای کار کردن پیدا کند. الگوی خیلی روشنش فیلمسازان بزرگ دنیاست. آنها چه زمینه‌هایی را برای کارکردن انتخاب کرده‌اند؟

من این را تجربه کرده‌ام که با خیلی از این فیلمسازان که صحبت می‌کنیم، آخرش به‌این نتیجه می‌رسیم که این آدم باید شاگرد مدرسه سینما باشد، ولی از بد حادثه، معلم شده. در عین حال زمینه‌های زیادی هست که خیلی از آنها از عهده تدریسش برمی‌آیند. من این را از کسی شنیده‌ام که می‌گفت کلیه کسانی که در تئاتر نقش دلقک را بازی می‌کنند، آرزویشان این است که یک نقش تراژیک بازی کنند، کسانی هم که نقش هاملت را بازی می‌کنند، آرزو دارند روی سن در نقش دلقک بازی کنند. توصیه این است که شما بیایید همان نقشی را که بلدید بازی کنید، نه آن چیزی که آرزو می‌کنید. به‌قول یکی از عرفا، "یا چنان نمای که هستی، یا چنان باش که می‌نمایی."

■ **اشاره کردید به رابطه دو تا آدم. در همین مورد مثالی می‌زنیم: فرض کنید موضوع عشق، بدون زمینه انقلاب یا جنگ، فقط رابطه دو انسان ـ حالا زمینه اجتماعی هم داشته باشد یا نداشته باشد ـ آیا به‌چنین موضوعی اجازه ساخته شدن داده می‌شود؟**

ـ چرا حالا عشق را مثال بزنیم. من می‌خواهم کمی اغراق آمیزتر به‌این مسئله نگاه شود. فسادی که در یک محیط می‌تواند وجود داشته باشد. ببینیم راجع به‌این می‌شود کار کرد یا نه؟ وقتی ما می‌گوئیم "آقای معلم، توی این مدرسه بیا درس بده"، یعنی چیزی را درس بده که توی مدرسه می‌شود درس داد، تا شاگردی را که ما می‌خواهیم، در آخر سال فارغ التحصیل این مدرسه باشد، نه‌چیزی را که در بیرون وجود دارد، مثلا" قمار می‌کنند، یا تیله بازی کردن را درس بدهی. چنین چیزی انحراف است و باعث می‌شود که در این مدرسه نتواند رشد پیدا کند. حالا بیاییم نگاه کنیم و این عشق را که شما مطرح می‌کنید، ببینیم جزو درس‌هایی است که در این مدرسه می‌شود تدریس کرد یا خیر؟ اگر هست، حتما" باید به‌آن پرداخته شود و اگر نیست، نباید دنبالش رفت. خیلی از واقعیت‌ها هست که پرداختن به آنها در سینما درست نیست. شما خودتان هم اگر فیلمساز بودید، به‌آنها نمی‌پرداختید. همان کسی هم که خیلی مدعی گفتن واقعیت است، به‌آن نمی‌پردازد. وقتی قرار است به واقعیت نگاه شود، هنرمند کسی است که دست‌چین می‌کند. او برای خودش میزان و مقیاسی دارد. ما اول بایستی این میزان و مقیاس را روشن کنیم. اگر صحیح بود، به‌آن بپردازیم. چرا فیلمساز ما فقط و فقط به‌کثافات و پلیدیها و زشتی‌ها حساسیت دارد؟ همه می‌گویند: " نمی‌شود اینها را گفت! اصلا" نمی‌گذارند هنرمند حرفش را بزند! زمان شاه هم نمی‌شد!" بعد دلیل می‌آورند که "چه فرقی هست بین حالا و آن زمان؟" من می‌گویم: چه فرقی بین تو در زمان گذشته و حال وجود دارد، که همان حرف آن زمانت را الان هم می‌خواهی بزنی؟ اصولا" آیا حرف درستی می‌زنی یا نه؟ یک چیزهایی هست که در هر زمان و مکانی غلط است. این ناشی از یک انحراف و بیماری روشنفکری است اگر فیلمساز خیال کند فقط باید به‌زشتی‌ها و پلیدی‌ها نظر بیندازد. این حرف غلطی است که زشتی‌ها باعث متحول شدن آدمها می‌شود. پاکی‌ها و زیبایی‌هاست که می‌تواند چنین تحولی ایجاد کند. آن ترازویی که فیلمساز ما دستش می‌گیرد و اطرافش را می‌سنجد، دارای عیب و نقص است. اگر ترازوی میزانی در دست باشد، آنوقت راجع به‌همه‌چیز می‌شود نگاه کرد. شما فیلمی که در آن یک حادثه اتفاق افتاده باشد ـ مثلا" فیلم "نجات یافتگان" که به‌بررسی شخصیت افراد می‌پرداخت ـ در سینمای ما دیده‌اید. آیا آن فیلم سیاسی بود؟ خیلی موقعیت‌های انسانی وجود دارد که می‌تواند دستمایه ساختن یک فیلم باشد. فیلم‌های ما همه‌اش شده کلیشه‌ای. همین مسئله زمین و ارباب و رعیتی را مثال می‌زنم. در همه اینها یک فئودال است، و یک مردمی که مورد ظلم قرار می‌گیرند. اول یک نفر قیام می‌کند و بقیه هم دنبالش می‌افتند و همدیگر را لت و پار می‌کنند. شما هیچ فیلمی را نمی‌بینید که درش چنین اتفاقی نیفتد. اگر چنین موضوعی به واقعیت نزدیک بود، می‌بایست خیلی زودتر از این‌ها در این مملکت انقلاب می‌شد، در ثانی اصلا" ما هیچوقت چنان فئودالی داشته‌ایم؟ اصلا" فئودالیسم در جامعه و مملکت ما این‌طوری است؟ رعیت ما بهمین شکلی است که شما نشان می‌دهید؟ شما به‌فیلمسازی و کارهای دراماتیک ما نگاه کنید. شخصیت‌های کارهای دراماتیک ما، چقدر با مردم خویشاوندی دارند؟ با فرهنگ دوره‌ای که فیلم درآن ساخته شده تا چه حد نزدیکند؟ اینها ملهم از جای دیگری بوده‌اند. اگر نمونه خوب و استثنایی می‌بینید بسیار معدود است.

ادامه دارد



*** اثر هنری که با سفارش ساخته شود، تاریخ مصرف دارد.**

*** فیلمسازان ما تلاش می‌کنند در حساس‌ترین میدان کار کنند، که بطور طبیعی آماج اظهارنظرها و قضاوتهاست.**

*** ما به فیلمسازی که جنگ و انقلاب را نمی‌شناسد، نمی‌گوییم که در بارهٔ این موضوعها فیلم بساز. می‌گوییم دربارهٔ موضوعی فیلم بساز که می‌دانی.**

*** این چه اصراری است که همه می‌خواهند فیلم سیاسی بسازند؟ به اطراف که دقیق شویم، موضوعهای ساده و خوبی برای فیلمسازی پیدا می‌شود.**

نگاهی به‌برخی از برنامه‌های نوروزی تلویزیون

سرگرمی، هدف اول

گرایش‌مسلط بربرنامه‌های نوروزی تلویزیون، نشاط انگیزی و سرگرم کنندگی بود، و این با توجه به‌زمینه و فضای پیش از نوروز، دور از ذهن و تعجب‌انگیز بود. به‌نظر می‌رسد با توجه به کمبود برنامه‌هایی از این دست که همواره مورد انتقاد بسیاری از تماشاگران تلویزیون بوده، و در مقایسه با برنامه‌های نوروزی سالهای ۶۲ — ۵۸، تلویزیون در نوروز ۶۳ این دسته از تماشاگران را راضی کرده باشد. سالنهای خلوت سینماها در روزهای آغاز فروردین نیز حکایت از همین داشت، به‌ویژه که صاحبان فیلم و سینما باید خیلی حساب از دستشان رفته باشد که در روزهایی که قاعدتا" تلویزیون بیش از همیشه کارتن نمایش می‌دهد، فیلم کارتون را برای سینما انتخاب کنند (سفرهای دور دنیا، ووک روباه ناشی).

از برنامه‌ها و مسایلی که در شرایط عادی، فضای عمومی تلویزیون را می‌ساخت به‌میزان قابل توجهی کاسته شده بود. برخی از مسائل جدی که چاره‌ای جز جدی مطرح شدن آنها نیست، از لیست برنامه‌های نوروزی حذف شده بود و مسائل جدی دیگری، قالب فکاهی به‌خود گرفته بود. از جمله مسئله جنگ و صدام، که در کنار یکی دو برنامه گزارشی و تحلیلی، به‌صورت مجموعه تلویزیون "صدام در دام" خود را نشان داد. و یا مسائل پیش از انقلاب، در قالب مجموعهٔ "مخمصه"، مجموعه‌ای که سرگرم کردن، هدف اول آن بود.

• برنامه‌های کودکان و نوجوانان

بیشترین سهم برنامه‌ای نوروزی تلویزیون، از آن کودکان و نوجوانان بود ــ گرچه همواره بسیاری از بزرگسالان نیز علاقمند به‌تماشای این برنامه‌ها هستند. در سیزده روز آغاز سال، بجز یکی دو روز، صبح‌ها مجموعه‌ای از کارتونهای بارها تکرار شده، زیر عنوان "فستیوال فیلمهای کودکان و نوجوانان" به‌نمایش درآمد. در این معجون آشفته، همه نوع فیلمی یافت می‌شد و کارتونها از فرط تکرار آنقدر برای تماشاگران آشنا بود که به‌درستی، نیاز به‌گویندهٔ برنامه هم احساس نمی‌شد: پینوکیو، سندباد، گوریل انگوری، معاون کلانتر، اوگی دوگی، کوییک درا مک‌گرا، پلنگ صورتی، قصه گلها، مسافر کوچولو، ... و فیلم کارتون "رابین‌هود".

سهم بعد از ظهر کودکان و نوجوانان، به برنامه‌هایی که گروه کودک و نوجوانان ویژه این روزها تدارک دیده بود، به‌اضافه تعدادی برنامهٔ خارجی تازه اختصاص یافته بود. عنوان پرخواستارترین برنامهٔ کودکان را، همچنان می‌توان از آن "مدرسه موشها" دانست. احمد بهبهانی، با همهٔ فراز و فرودهایش و با این که برای برخی از قسمتها به‌اصطلاح "کم می‌آورد"، اما سالهاست که ثابت کرده در نشاندن تماشاگر پای تلویزیون، استاد است. محبوبیت بچه موشهای مدرسه، و دهان به‌دهان گشتن نام "کپل" و "عینکی" و "خوشخواب" و "دم باریک" و سایر بچه موشها، موٴید همین مهارت اوست. و نباید فراموش کنیم که تکرار پنج شش بار شعر همسرایی آغاز برنامه (که می‌توان حتی همین‌قسمت را موفقترین برنامهٔ نوروزی تلویزیون دانست) توسط گوینده، پدیدهٔ توجه برانگیز و آموزنده‌ای است که ذوق و سلیقهٔ عمومی را نشان می‌دهد. گوینده، شعر را آرام و شمرده می‌خواند تا علاقمندان، آن را یادداشت کنند و چون عده‌ای موفق به‌حاضر کردن قلم و کاغذ نمی‌شدند، بارها و در روزهای مختلف، آن را تکرار می‌کرد. می‌توان تصور کرد و دید که بچه‌ها از دیدن و شنیدن آن همسرایی لذت می‌برند، اما بعید به‌نظر می‌رسد که خود بچه‌ها، با پخش تلویزیون تماس تلفنی گرفته باشند که متن دقیق شعر را بپرسند و یا حتی عدهٔ زیادی از آنها چنین تقاضایی را از بزرگترها کرده باشند. بی‌تردید، بسیاری از تماسهابرای پخش این شعر، از سوی بزرگترها بوده که دوست داشته‌اند خودشان آن را برای بچه‌هایشان بخوانند! بهبهانی، بخوبی سلیقه عمومی را می‌شناسد و با زیرکی، برای آن که دستمایه‌های همیشگی برنامه‌هایش را بیهوده و به‌افراط خرج نکند، در لابلای برنامه چندین شعر و آهنگ می‌گنجاند. مسلما" او می‌داند که تکیه بیش از اندازه بر پرخوری کپل، خواب ــ آلودگی خوشخواب، حساسیت سرمایی و سایر ویژگیهای بچه موشها، بتدریج شیرینی آنها را نزد بیننده کم می‌کند و از همین روست که بهبهانی، می‌کوشد با شعر و آهنگ، هم آن خواست عمومی را اجابت کند، و هم از ریخت و پاش بپرهیزد و صرفه‌جویی کند. ناگفته نماند که بخشی از شیرینی مدرسهٔ موشها، مرهون عروسکهای برنامه و صدای گویندگانش است. به طوری که موشها در لابلای برنامه‌های گوناگون کودک، "عید شما مبارک" می‌گویند و حتما" بعضی‌ها دیده‌اند که یک موسسه انتشاراتی، کارت تبریک‌های نوروز، با چهرهٔ بچه موشهای مدرسه منتشر کرده است، به‌اضافهٔ یک کارت با چهرهٔ "نخودی" که آن هم ساختهٔ احمد بهبهانی است.

مجموعه عروسکی "اعتراض حیوانات"، به دلیل عدم جذابیت عروسکها و ضعف متن، نتوانست بچه‌ها را جلب کند. اما مجموعهٔ "بچه‌جان حرف مادرت بشنو"، به‌رغم ضعف متن، به‌لطف چهره و فیزیک استثنایی اکبر عبدی، و البته بازی خوب او در نقش یک پسر بچهٔ شیطان، به‌دل می‌نشست. اما پلهٔ آخر دلنشینی او و این برنامه، یا حتی مدرسه موشها (و بسیاری برنامه‌های دیگر تلویزیون در نوروز) این بود که در لحظه‌هایی، تماشاگر اختیار از کف بدهد و ندا سر دهد که: "چه بامزه!". و این بامزگی، هدف بسیاری از برنامه‌های نوروزی تلویزیون بود، اما کمتر برنامه‌سازی را می‌توان یافت که به‌هدفش رسیده باشد.

از میان سایر برنامه‌های ویژهٔ کودکان و نوجوانان، مجموعهٔ داستانی "گذرگاه" ساختهٔ یوسف ایروانی را هم می‌توان نام برد که به قصد آموزش بچه‌های اطراف خط‌آهن ساخته شده بود. اما در پایان، آنچه به‌یاد بیننده می‌مانند "ش"های چهار نقطه و کشیده‌ای بود که یکی از بچه‌ها می‌گفت و برنامه را "بامزه" می‌کرد. همچنین موسیقی متن فیلم که بیشتر به درد فیلمهای جنایی می‌خورد و از ظرفیت فیلم خارج بود.

• برنامه‌های مجموعه‌ای

تلویزیون، سال نو را با برنامهٔ دیدار نو، فرآوردهٔ گروه اجتماعی آغاز کرد. این برنامه



"نوروز نامه" یکی از موفقترین برنامه‌های نوروزی تلویزیون، با ترکیب مناسبی از قطعه‌های طنز آمیز، انتقادی و "بامزه" بود!

که از صبح روز سه‌شنبه ۳۰ اسفند آغاز شد و تا ساعتی پس از تحویل سال ادامه داشت، با آن که از قسمتهای مختلفی تشکیل شده بود، نتوانست حق مطلب را در فضای تحویل سال بجا آورد. دیدار نو، علاوه بر ضعف در اجرا، دچار این نقص هم بود که به‌نظر می‌رسید متن کافی برای آن گسترهٔ زمانی طولانی، در دست ندارد. ترکیب درستی از مسائل جدی و غیر جدی نداشت و به‌رغم حضور "استاد اقتصادی" در جمع میهمانان برنامه، خسته‌کننده می‌نمود. به‌علاوه که بیننده گاهی، تکلیف خود را نمی‌دانست. نمونهٔ بارز این بلاتکلیفی، هنگامی بود که استاد اقتصادی، شعری از سعدی خواند و شیوهٔ شعرخوانی او طوری بود که معلوم نبود آیا قرار است خوب بخواند یا بد؟ بعد هم خیلی جدی، از سوی مجری برنامه مورد تشویق قرار گرفت، همچنانکه به‌راحتی می‌توانست نکوهش شود! از میان قسمتهای نمایشی این برنامه، در نمایش چند پارهٔ "مشتی به‌شهر می‌آید" (و یا عنوانی در این حدود) باید به دو نکتهٔ مهم اشاره کرد: یکی ورود دوبارهٔ شیوهٔ مذموم و نکوهیدهٔ لهجه (در اینجا، گیلانی) جهت خوشمزگی به تلویزیون، و دیگر، القای یک پیام تکراری (که البته این زیاد مهم نیست) با یک شیوه تکراری (و این بد است). رو در رویی صفا و سادگی و پاکی روستائی با دوز و دغل‌های شهرنشین‌ها، و سر آخر رسیدن به‌این نتیجه که "روستا خوب است و شهر بد است"، به‌شکل خام و ابتدائیش که در این برنامه، ارائه شد، همانست که مثلاً سالها در فیلمهای مجید محسنی و فیلمهای اولیه وحدت تکرار می‌شد.

پیام "مضرات شهرنشینی و فواید روستا ـ نشینی"، به‌همین شکل خامدستانه، در یک بخش از برنامه "گشت و گذار" نیز داده شد و در یک روز دیگر نیز همین بخش دوباره از تلویزیون پخش شد: "مشد حسن" با الاغ خود، به‌سودای درآمد بیشتر راهی شهر می‌شود. اما سرانجام، زار و پریشان به‌روستا بازمی‌گردد. با این شعار که در شهر، جز دود و گرفتاری خبری نیست، و صد رحمت به روستا. همین پیام، البته به‌شکل رفتن به‌آغوش صفا و پاکی طبیعت، در آستانهٔ نوروز به‌وسیلهٔ فیلم ژاپنی در جستجوی بهار داده شد.

صحبت از برنامهٔ "گشت و گذار" شد، بد نیست اشاره کنیم که این برنامه پس از افراط در صدا گذاری بر روی فیلمهای ماهواره‌ای و شوخی با چهره‌های سیاسی خارجی، این‌بار کار بهتری ارائه داد و بخشهایی از برنامه‌های نوروزی "گشت و گذار"، دیدنی ـ و البته "بامزه" ـ بود. به‌ویژه ابتکار کشف اسناد تصویری از شبکهٔ سراسری دوران صفویه، و گزارشهای تلویزیونی انتقادی که ناگفته نماند برخی از لحظه‌های کمدی برنامه، از کمدی کلاسیک تاءثیر گرفته بود. صحنه‌سازی خودکشی در پیاده‌رو، و ضبط آن با دوربین مخفی، هرچند که نمونه‌های خارجی هم دارد، اما به‌عنوان یک کار خوب در میان برنامه‌سازان ایرانی، قابل اشاره است. کار با دوربین مخفی، باید بیشتر پرورده شود. و از این پس، فکری هم برای قراردادن میکروفون در جای مناسبش بشود تا صداها اینقدر نامفهوم نباشد.



"مخمصه" اجرایی بد از طرحی خوب

دو برنامهٔ نوروزی "دیدنیها"، همچنان به‌لطف فیلمهایی که از ماهواره می‌رسد، و صدای خوش مجری‌اش ـ جلال مقامی ـ دیدنی بود، با این تفاوت که این‌بار برعکس برنامه‌های قبل، بخشهای متنوع آن کمتر و طولانی‌تر شده بود. در "دیدنیها" نیز ضعف ناکافی بودن متن، احساس می‌شود.

"نوروزنامه" یکی از موفقترین برنامه‌های نوروزی تلویزیون بود که بخوبی توانسته بود ترکیب مناسبی از قطعه‌های طنزآمیز، انتقادی، و "بامزه" بوجود آورد، و برخلاف سایر برنامه‌ها، از متن کم نیاورده بود و پر و پیمانه به‌نظر می‌رسید. نکتهٔ در خور اشاره در نوروز ـ نامه، قطعه‌های انتقاد از خود به‌صورت دست انداختن تلویزیون بابت نمایش فیلمهای تکراری و ژاپنی بود که در چند سال اخیر، انعکاس آن به‌این صورت در تلویزیون، کمتر سابقه داشته است. بهترین بخش این برنامه، بخشهای مربوط به مجری برنامه بود. که به‌رغم ناآشنا بودن چهره‌اش بر صفحهٔ تلویزیون، کارش با مهارت و تسلط توأم بود.

"آن روی سکه" برای نوروز، کار تازه‌ای تدارک ندیده بود و برنامه‌ای را که به‌نظر سرگرم کننده‌تر و مناسب‌تر می‌رسید، به‌صورت تکراری پخش کرد. هر دو قسمت، دربارهٔ نقاشی متحرک بود که اما نخستین برنامه‌اش (روز دوم فروردین) با یک کارتون بسیار خشن آغاز شد.

نخستین برنامهٔ "چشم‌اندازی به‌سینما" نیز روز پنجشنبه نهم فروردین پخش شد. مقداری از وقت برنامه صرف اعلام بخشهای مختلف آن شد و دو بخشی که به‌نمایش درآمد (زبان سینما، و سینمای مستند) بیشترمقدمه بود، آن هم مقدمه‌ای طولانی، به‌ویژه در بخش "زبان سینما". البته هنوز زود است که بتوان این برنامه را ارزیابی کرد اما از همین نخستین قسمت آن چنین برمی‌آید که نویسندگان برنامه بیشتر متوجه سطح تئوریک مسائل هستند، و این موضوع، آنها را از عوامل و ویژگیهایی که یک برنامه تلویزیونی دربارهٔ سینما باید داشته باشد، غافل کرده است. برنامه، در آنجا که باید توضیح لازم و کافی بدهد، گاهی بیش از حد توضیح می‌دهد، و گاهی اصلاً توضیح نمی‌دهد.

● مجموعه‌های داستانی

نمایش "مخمصه" نوشتهٔ "محمود رهبر" را، سال گذشته فرهاد مجدآبادی بر صحنه آورد. کاری جدی، در حد تواناییهای محمود رهبر و مجدآبادی. اما وقتی که قرار می‌شود همین نمایشنامه به‌صورت تصویرنامه‌ای برای یک مجموعهٔ تلویزیونی پنج قسمتی، جهت پخش در نوروز (با آن ویژگی عمومی برنامه‌هایش که مورد اشاره قرار گرفت) درآید، تبدیل می‌شود به‌یک کار پایین‌تر از متوسط، که تنها سایه کمرنگی از آن ارزشهای اولیه‌اش را دارد. زیرا قرار است به‌آن آب بسته شود و آن قدرکش آید تا حدود پنج ساعت برنامه را پر کند. بعدهم چون قرار است برنامه‌های نوروز، شیرین و بامزه باشند، چاشنی‌هایی به‌آن اضافه می‌شود که البته می‌تواند سلیقه‌های آسان‌پسند را خوش آید، اما نه‌تنها باری از محتوای فیلم را بر دوش نمی‌کشد، بلکه خام و ابتدایی هم هست. درونمایه "مخمصه"، خوب و قابل تعمق است: حکایتی از حقارت و درماندگی یک انسان تنگدست که در چنبره روابطی ظالمانه، خرد شده است.

پرداخت مجموعه تلویزیونی مخمصه، بسیار نازل است و برخی از همتاهای پیش از انقلابش را بخاطر می‌آورد. پایان مجموعه، سخت تئاتری بود و باز ناچاریم آن اشارهٔ آغازین را در اینجا بیشتر باز کنیم: در مخمصه، دو شخصیت داستان با لهجه صحبت می‌کنند. یکی با لهجهٔ گیلانی، و دیگری آذربایجانی. لهجه داشتن شخصیتهای یک نمایش یا فیلم، بخودی خود عیب نیست اما اگر به‌قصد خنداندن تماشاگر، و خوشمزگی باشد، جای ملامت دارد. به‌ویژه می‌بینیم که هم در مخمصه و هم در نمایش "مشتی به‌شهر می‌آید"، بار ساده‌لوحی و خوشباوری شخصیت‌ها بر دوش لهجه گذاشته شده است. نمایش تلویزیونی "بعضی‌ها اینجورین" نیز، در این رابطه قابل اشاره است.

مجموعهٔ "دید و بازدید" ساخته حسن عابدی هم بیشتر یک میان‌پرده تفریحی، بدون هیچ جنبه قابل توجهی که حتی با ندیدنش هم، بیننده چیزی از دست نمی‌دهد.

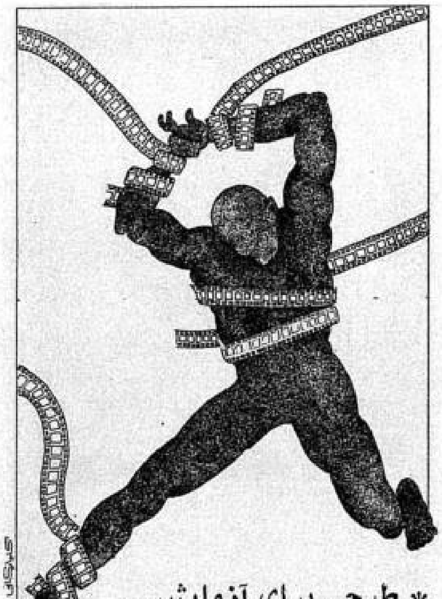
"صدام در دام" کار گروه اقتصادی هم بیشتر به‌قصد خوشمزگی ساخته شده و بار سیاسی آن، در مرتبه دوم اهمیت قرار دارد. متن مجموعه، حتی در همین محدوده نیز، ضعیف و نارساست. تنها چهرهٔ بازیگر نقش صدام ـ به بامزگی برنامه کمک می‌کند، همچنین مشاهدهٔ شهریار عالمی در نقشی سوای "استاد اقتصادی".

"مارکوپولو"، مجموعهٔ تلویزیونی ایتالیایی که پخش آن از روز یازدهم فروردین آغاز شد. (بررسی این مجموعه را به‌فرصتی پس از تماشای قسمتهای دیگر آن وا می‌گذاریم.

● ... و فیلمهای سینمایی

تلویزیون، شب سی‌ام اسفند، همچنان با یک فیلم ژاپنی به‌استقبال بهار رفت: "در جستجوی بهار"، فیلمی کشدار و ملال‌آور بود.

بقیه در صفحه ۴۳



* طرحی برای آزمایش...

از آموختن بی‌نیاز نیستیم

تورج زاهدی

فیلم‌هائی که اجازهٔ نمایش داده شده است، ایراد می‌گیرند. بدون اینکه قبلا با ما تماس گرفته باشند و اطلاعات خود را کامل کرده باشند مثلا در مورد فیلم‌هائی که من اجازهٔ نمایش به آنها داده‌ام ....."

اولین سئوال اینست که محکی که برای تعیین مقدار صداقت یک نقد بکار می‌رود چیست؟ مثلا وقتی که بعد از پایان اصلاح موی‌ها متوجه می‌شویم که آرایشگر محترم، خیابان بلندی، از فرق سر تا پشت گردن ما باز کرده است، " انتقاد صادقانه" از او چگونه است؟ بدیهی است که در این مورد هیچگونه انتقادی کارگر نیست و چنین آرایشگر چیره دستی می‌بایست در اسرع وقت تغییر حرفه بدهد. آیا در این صورت ما با او صادقانه رفتار نکرده‌ایم؟

باید دانست که اگر موهبت "انتقاد"، آنهم بدون هیچگونه آسان‌گیری و گذشت، از فیلم ایرانی باز ستانده شوند، با دست خود آن را به اعماق سکوت و خمودگی پرتاب کرده‌ایم. سینما یکی از اساسی‌ترین ارکان تبلیغات است و رهبر انقلاب بر امر تبلیغات تاکید عمیق فرموده‌اند. در واقع عدم توجه به حضور ارزش در یک فیلم سینمایی، نقض این تاکید است. یکی از وظایف منتقد این است که بر عنصر "بی ارزش" که لباس "ارزش" پوشیده باشد، مجال تنفس ندهد.

چند فراز دیگر از مصاحبهٔ اخیر (صفحهٔ ۲۵۴) چنین است. **"برای مثال اگر فرد مسلمانی فیلمی ساخت و به فرض پانصد هزار تومان خرج آن کرده و آن فیلم خوب نبود، به او خرده می‌گیرند که چرا کاری را که نمی‌دانستی و بلد نبودی انجام دادی و پول بیت‌المال را حرام کردی. پیداست که این فرد برای بار دوم جرات اینکار را نمی‌کند، در نتیجه تجربه‌ای نمی‌اندوزد. در حقیقت از کسی که کاری در این مقیاس نکرده است انتظار داریم که اولین کارش نه فقط بی‌عیب، بلکه عالی باشد. انتظار داریم که در همهٔ امور سینما، از کارهای فنی تکنیکی گرفته تا سناریو و فیلمبرداری و غیره، بالاترین سطح را حایز باشد. این غلط است."**

هیچ منتقدی انتظار ندارد که اولین فیلم یک کارگردان، بالاترین سطح را حایز باشد. اما دیگر قرار نیست که یک کارگردان همانقدر از سینما بداند که آرایشگر یاد شدهٔ ما از فن آرایشگری. آیا واقعا در این صورت آن کارگردان محترم پول بیت‌المال را حرام نکرده است؟

اگر فیلمی که در تایید انقلاب و مسائل مردم ساخته شود به‌معنی‌واقعی‌کلمه "مبتذل" باشد، در حقیقت به جای خدمت، به انقلاب و ملت توهین روا داشته و اثری منفی از خود بجای گذاشته است. برای ملتی که ایثارگرانه امور دنیوی و نان و مسکن خود را در مقابل حوائج معنوی و ملکوتیش هیچ می‌داند، این فریب کاری در صحنهٔ معنوی و فرهنگی قابل بخشش نیست. به نظر من آنکه ماست تقلبی می‌فروشد در مقابل آنکه فیلم مبتذل می‌سازد حکومیت کمتری دارد، زیرا آن جسم عده‌ای را فاسد می‌سازد و این فکر ملتی را.

بیشتر فیلمهای پیش از انقلاب، به علت عرضه کردن مجموعه‌ی سکس و رقص عربی و هزاران آفت دیگر، از سینمای خوب فاصلهٔ نجومی داشتند. حالا اگر این عوامل منحط‌را از ساختمان آن نوع فیلمها حذف کنیم، آیا فیلمهای مزبور، در هیئت جدید خود، دارای شخصیت سینمائی می‌شوند؟ خیر، زیرا "ابتذال" فقط در مفهوم نیست، طریقهٔ پرداخت به یک مفهوم نیز می‌تواند مبتذل باشد. ولو اینکه آن مفهوم حقیقت هستیانه‌ای را نیز مطرح کرده باشد.

اولین نمودی که دوستداران سینما از انقلاب انتظار داشتند، محو اندیشه‌های پیش از انقلاب بود. اما اکنون پس از چند سال، جز در موارد معدودی، همان تیپ آدمها، با همان حرکات ثابت و پیش بینی شده، با همان خنده‌های سخیفانه و اشکهای فریبنده، و همان مبالغه‌های خسته‌کننده، بجای مفهوم‌های سابق فیلم فارسی، از انقلاب حرف می‌زنند. آیا این در شان انقلاب است؟

افرادی که با توسل به شور انقلابی موجود در جامعه، به فیلم مبتذل خود شعارهای انقلابی می‌چسبانند و با استفاده از حسن نیت مسئولان، پروانه نمایش می‌گیرند در قبال آن مسئولند، زیرا اگر سرمایهٔ مزبور را در راه چنین فیلمی هدر ندهند، هم از آلوده کردن سینما و اذهان ملت جلوگیری شده است و هم می‌توان آن سرمایه را در یک امر بازرگانی مورد نیاز جامعه بکار انداخت.

احتمالا این را جان برنال در کتاب "علم در تاریخ" اش گفته است که چینی‌ها اولین ملتی بودند که باروت را اختراع کردند، اما چون مرزهای تکنیک و صنعتشان محدود بود، جز برای آتش بازی، مورد دیگری برای مصرف آن نیافتند. انگلیسی‌ها باروت را از چین به کشورشان بردند و در آنجا آن را به اسلحهٔ سهمگینی در هیئت توپ و تفنگ تبدیل کردند. و چنانکه دیدیم به کمک همین اسلحهٔ نوظهور، کشوری عظیم را که صاحب اولیهٔ همان باروت بود مستعمرهٔ خود ساختند.

با کمی جستجو درمنابع تاریخی، درموارد بسیاری به همین نتیجه رهنمون خواهیم شد، و از آنجا که هر تمدنی بهترین درس را از تاریخ می‌گیرد، ما نیز به تبع آن می‌توانیم با اخذ عالی‌ترین تحولات سینمای دنیا، آن را در مسیر فرهنگی خود به جریان بیندازیم.

سرپرست محترم بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان در مصاحبه‌ای (ماهنامهٔ فیلم — شمارهٔ هفتم — ۱۵ آذر ۶۲ — صفحهٔ ۹) خطاب به منتقدین گفته‌اند: **"در برخورد با سینمای دنیا و سینماگران صاحب نام، دچار حقارت نشوید و احساس کوچکی نکنید. هیچ گاه این تصور برایتان پیش نیاید که آنها از نظر تکنیک در حدی هستند که ما نمی‌توانیم به پایشان برسیم. اکثر آنها از محتوا خالیست."** این گفتهٔ بسیار منطقی در مورد آن دسته از فیلمهای دنیا که هم اکنون روی پرده است، بسیار پذیرفتنی است. اما اگر منتقدی فیلمی از یک فیلمساز معتبر ببیند و از گویائی تصویر و نبودن لکنت در نحوهٔ بیان به وجد بیاید، آیا دچار حقارت شده است؟ آیا به صرف اینکه فیلمساز معتبری، ازلحاظ‌مرزبندی‌های جغرافیائی در محدوده‌ای بدنیا آمده است که در قاموس ما "غرب" خوانده می‌شود، می‌توان هنر او را انکار کرد؟ آیا "عدل" به عنوان یکی از ارکان ثابت اخلاقی و عقیدتی، به ما اجازه می‌دهد تا حقانیت را براساس مرزبندی‌های دنیوی مورد قضاوت قرار دهیم؟

اگر ما خود را برترین و بی‌نیازترین بدانیم، چشم خود را بر روی نواقص موجود بسته‌ایم و در چنین صورتی هرگز قدمی به جلو بر نخواهیم داشت. زیرا بخاطر عدم فروتنی، موردی برای اصلاح خود نخواهیم دید. شاید نیازی به توضیح نباشد که ما برای برابری با غرب دلائل قانع‌کننده‌ای در دست داریم، و حتی در برخی موارد از ویژگیهایی برخورداریم که شاید غرب در آینده نیز به‌آن دسترسی‌پیدا نکند. اما در مورد فن سینما باید خاضعانه گفت که منهای چند استثنا حتی از سالهای اولیه سینما در غرب نیز عقب‌تریم، و اگر بر اساس یک برنامه‌ریزی صحیح بتوانیم دانش سینمائی آنها را فراگیریم و با اندیشه‌های خود بیامیزیم، نهایت هشیاری را به خرج داده‌ایم.

از سوی دیگر سرپرست محترم شورای نظارت بر فیلم (فصلنامه هنر — شماره ۴ — پائیز ۱۳۶۲ — صفحهٔ ۲۶۵) گفته‌اند: **"به نقدنویسی ایرادی ندارم و اگر انتقادی صادقانه و برای سازندگی گفته شود نهایت نادانی است که از آن برنجیم. گلهٔ من از دوستانی است که بدون اطلاع اقدام به نقدنویسی می‌کنند و به**

کسی که می‌خواهد تمرین فیلمسازی کند. با مخاطره انداختن فرهنگ معنوی یک ملت این کار را نمی‌کند. اگر امکانی برای آموزش کلاسیک نداشته باشد، می‌تواند تمرین خود را با فیلمهای کوتاه و بعد بلند هشت میلیمتری و سپس شانزده میلیمتری آغاز کند. اگر قابلیتی در چنین فردی موجود باشد، قادر است با دستیاری کارگردانهای حرفه‌ای به رفع نواقص خود بپردازد. اغلب کارگردانهای بزرگ دنیا سالها دستیار کارگردانهای نسل پیش از خود بوده‌اند. تمرین و تجربه در چنین عرصه‌هائی بدست می‌آید، نه در پهنهٔ فیلمسازی حرفه‌ای، و صرف هزینه‌ای هنگفت.

اگر شخصی پس از طی مسیر طولانی هنوز با سینما آشنا نشده باشد، باید بداند که استعدادش در زمینهٔ دیگری است. "فیلم اول" با هر تمهیدی، به هر حال، دارای اشکالاتی است که بعدها مرتفع خواهد شد. اما اگر اشکالات به حدی باشد که نمایانگر ناتوانی فیلمساز آن باشد، باید به حرفه دیگری بپردازد. اینکه هر فیلمی برای سازندگان آن، به همراه نسیم فرحبخش خلاقیت، به جهت رسیدن به کمال و دستیابی به سبک مشخصی، تمرینی نیز به شمار می‌رود، امری طبیعی است. اما اینکه فیلمسازی درس و مشق اولیه و تحصیل اصول ابتدائی را در یک فیلم بلند سی و پنج میلیمتری، آنهم در اکران عمومی بیازماید و لو این که دارای صفات پسندیده‌ای باشد، از بردباری ملت سوءاستفاده کرده است.

نکتهٔ دیگری که بسیار حائز اهمیت است، اینست که ایشان خود معترفند که درمیان فیلمهائی که بعد از انقلاب تهیه شده‌اند **"فیلم‌هائی هم که حتی بالاترین سطح مطلوب را دارا هستند، اشکالات زیادی دارند."** (صفحهٔ ۲۵۹) لذا ناگفته پیداست که تکلیف فیلم‌هائی که بالاترین سطح مطلوب را دارا نیستند، چیست و چنانکه می‌بینیم، فیلمهایی که به کم‌ترین حد مطلوب نیز دست نیافته‌اند، اکثریت تولید سینمای ایران را تشکیل می‌دهند. بنابراین "نقد صادقانه" از چنین فیلمهائی چگونه است؟ آیا نباید بر آنها خرده گرفت که چرا پول بیت‌المال را حرام کرده‌اند؟

مسئله روشنی که بسیاری از دوستان دست‌اندرکار را می‌رنجاند، اینست که اشکال اساسی اغلب فیلمهای ایرانی در "ندانستن" است، نه "نداشتن". بدیهی است که سینمای ایران از امکانات وسیع سینمای غرب بهره‌ای ندارد لذا مطرح کردن "عدم امکانات" بسیار بیهوده است. به ویژه اینکه منتقد به آسانی تشخیص دهد که مسئلهٔ اصلی فقط "ندانستن" است. گاهی فیلمساز تازه کاری تنگی وقت و دشواری کار را دلیل می‌آورد و به کمک آن اشتباهای خود را توجیه می‌کند. اگر ضعف فیلم در پرورش بعضی از شخصیت‌ها، و اندکی کندی در رشد داستان باشد، قطعا چنین عذری پذیرفته است، اما اگر اشتباه چنان آشکار باشد که مثلا شخصی بسوی شمال برود و عده‌ای که از جنوب سر می‌رسند ادعا کنند که آن شخص را سر راهشان دیده‌اند، دیگر نمی‌توان آن را با چنان دلایلی توجیه کرد مگر اینکه مدعی، ارزشی برای قضاوت مردم و فرهنگ کشورش قائل نباشد.

*** اگر موهبت «انتقاد» از فیلم ایرانی بازستانده شود، آن را به اعماق سکوت و خمودگی پرتاب کرده‌ایم.**

*** فیلمسازی که درس و مشق اولیه و تحصیل اصول ابتدائی را در یک فیلم بلند ۳۵ میلیمتری، آن هم در اکران عمومی بیازماید، از بردباری ملت سوء استفاده کرده است.**

*** امکانات وسیع، می‌تواند نبوغ یك فیلمساز را بیشتر نشان دهد، اما نمی‌تواند برای او، نبوغ اختراع کند.**

*** اگر قرار است فیلم غربی اجازهٔ نمایش داشته باشد، چرا فیلمهای بهتری دستچین نشود؟**

*** تلویزیون، گزارش آخرین رویدادهای ورزش غرب، به ویژه فوتبال را، روز به روز به اطلاع بینندگان می‌رساند. اما هیچگاه یك خبر کوتاه از رویدادهای سینمای دنیا پخش نمی‌کند.**

اگر کسی به کفش‌دوزی مراجعه کرد، وکفش‌دوز به علت کم بود وقت، معطل شدن در صف نانوائی، سفت بودن چرم، شکستن سوزن و غیره یک جفت کفش به ایشان بدهد که هر دو لنگه‌اش متعلق به‌پای چپ باشد، می‌توان با این عذرها، چنین کفشی را پذیرفت؟

قطعا پیش از اینکه فیلم به اکران عمومی برود، سازندگان آن، از وجود چنین اشتباهی که حتی در حد تشخیص تماشاگران عادی نیز بود، اطلاع داشتند. پس چرا کارگردان قبول کرده است فیلمی با چنین اشتباهای فاحش در معرض قضاوت عموم گذاشته شود؟ هیچ کارگردان شناخته شده‌ای در دنیا نیست‌که با وجود آگاهی به اشتباهاتی در این سطح، از نمایش فیلم خود جلوگیری نکند. زیرا او برای حیثیت و آبروی خود و قضاوت تماشاگران فیلمش ارزش قائل است.

آیا نمی‌باید پذیرفت که در این مورد باید سینماگران طراز اول دنیا سرمشق باشند؟ به هر حال این‌راه نرفته‌ای‌نیست. آیا "دزد دوچرخه"ی دسیکا با امکانات وسیع ساخته شد؟ اگر نظر کوتاهی به سینمای دنیا بیفکنیم فیلمهای بسیاری را خواهیم یافت که با امکانات محدود ساخته شده‌اند. هنگامی که "استیون اسپیلبرگ" فیلم "دوئل" (تعقیب و گریز) را ساخت، بیست و سه ساله بود. همهٔ عوامل این فیلم بسیار خوب را یک بازیگر مرد، یک اتومبیل سواری، و یک کامیون تشکیل می‌داد. پس امکان ساختن آن در همین جاده هراز نیز میسر بود. می‌بینیم که مسئلهٔ اصلی، نه امکانات که خلاقیت و نبوغ سینمایی است. این چیزی است که باید با نمایش فیلمهای خوب دنیا و طرح دقایق باریکتر از موی آن، اقدام به آموزش آن کرد. این دیگر باید ثابت شده باشد که "امکانات وسیع" گرچه می‌تواند نبوغ یک فیلمساز را بیشتر نشان دهد اما نمی‌تواند برای او، نبوغ اختراع کند.

کشتی یکی از ورزشهای باستانی کشور ایران است، به همین دلیل کشتی‌گیران ما از فنون پیچیده‌ای برخوردارند که در سالهای گذشته برای کشتی‌گیران فرنگی بسیار ناشناخته بود. روسها از فنون کشتی‌گیری قهرمانان ما فیلمبرداری کردند و از طریق حرکت آهسته همهٔ رموز آن را از روی تصویر استخراج کردند، و تدریجا به کشتی‌گیران خود آموختند و اکنون پس از طی سالها، گوی سبقت را در میدان کشتی از ما ربوده‌اند.

چرا ما از همین روش پیروی نکنیم؟ میان فیلمهایی که پروانهٔ نمایش گرفته‌اند، فیلمهایی از کشورهای آمریکا، انگلیس، فرانسه، و ایتالیا نیز دیده می‌شود. یعنی به فیلمهای غربی پروانهٔ نمایش داده می‌شود اما مسئله اینست که فیلمهای مزبور اکثرا بی ارزش و فقط در برخی موارد متوسط اند. اگر قرار است فیلم غربی اجازه نمایش داشته باشد، و این بسیار معقولانه است، شایسته است که فیلمهای بهتری دستچین شود تا اخذ فنون سینمایی از آنها میسر باشد. فیلمهایی که هم اکنون از سینمای غرب بر پرده است، نه تنها چیزی برای آموختن ندارد بلکه سرشار از عوامل مخربند. این برای سینمای جوان ما که بخش عظیمی از عمرش را در پای ابتذال حکومت پیشین به باد داد، بسیار طبیعی است که محتاج کسب تجربه از سینمای پیشرفتهٔ دنیا باشد. سرپرست محترم شورای نظارت بر فیلم امیدوارند (صفحهٔ ۲۶۲) که ما به عنوان "صادر کنندهٔ فیلم" شناخته شویم. ما هم این امید را داریم، اما برای دست یافتن به این هدف باید تلاش کرد. شخص ایشان با مسئولیتی که دارند، می‌توانند نقش موثری در این زمینه داشته باشند و به فیلمهای مبتذل، فقط به دلیل اینکه سرمایه‌ای مصرف آن شده است، به استناد همهٔ دلائل یاد شده، اجازهٔ نمایش ندهند. و فیلمنامه‌های خوبی را به دلایلی که احتمالا با قدری مسالمت قابل رفع است رد نکنند.

همانطور که سرپرست محترم شورای نظارت بر فیلم (صفحه ۲۵۸) معتقدند **"اولا اختلاف‌نظر دربارهٔ فیلم وجود دارد. سینما بوسیلهٔ تصویر هدف و منظور خود را بیان می‌کند، و با دیدن این تصاویر بینندگان مختلف، برداشت‌های متفاوتی خواهند داشت که این برداشت‌ها بستگی به نوع تفکر و ارزیابی آنها از مسایل**

بقیه در صفحه ۵۵

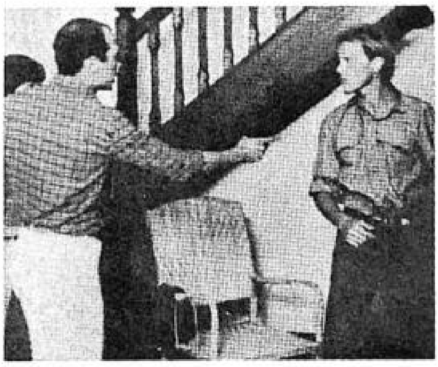
سینمای

پولین در ساحل

Pauline at the Beach

کارگردان و نویسنده فیلمنامه: اریک رومر، مدیر فیلمبرداری: نستور آلمندروس، تدوین: سسیل دکوژی، موسیقی متن: ژان ــ لوئی والروه بازیگران: آریل دومبال، آماندا لانگله، پاسکال گریگوری، محصول ۱۹۸۲ فرانسه، ۹۵ دقیقه.

این سومین فیلم از مجموعه "کمدیها و ضرب‌المثلها"ی اریک رومر است. در این فیلم نیز مثل سایر کمدیهای رمانتیک، عشق و حقیقت ــ از طریق یک داستان ساده و روابط چندنفر ــ برهمه‌چیز پیروز می‌شود.



پولین در ساحل

حالت بحرانی

L'ETAT DE CRISE

کارگردان: محمدحقیقت، محصول مشترک فرانسه و آلمان، ۱۹۸۴، هشتاددقیقه، ۳۵ میلیمتری، رنگی.

محمد حقیقت، فیلمساز سابق سینمای آزاد اصفهان که هم‌اکنون در فرانسه دورهٔ دکترای خود را در رشته سینما می‌گذراند، فیلم بلندی در این کشور ساخته است که "حالت بحرانی" نام دارد. فیلم دربارهٔ شرایط سخت اجتماعی و اقتصادی چند جوان است...

دوربین، به‌میان انبوه مسافران مترو می‌رود و جوان بیست‌ساله‌ای را تعقیب می‌کند که پس از جیب‌زنی، وارد فروشگاه بزرگی می‌شود. ماموران فروشگاه او را هنگام دزدی می‌بینند اما موفق به فرار می‌شود. سراغ دوستش "برنارد" می‌رود. هر دو بیکار و آواره‌اند. "فرانسواز"، دختر یک خانوادهٔ ثروتمند که به دلیل اختلاف خانوادگی از پدر و مادرش جدا شده، همراه با دوست آلمانی‌اش "ویم" به آنها می‌پیوندد. از یک ساختمان متروک به‌عنوان سرپناه استفاده می‌کنند و هر روز به اداره کاریابی سر می‌زنند، اما از کار خبری نیست. یک همدرد دیگر به‌آنها پیوسته و تعدادشان پنج نفر شده است. برای رهایی از بحران، نقشهٔ دستبرد به صندوق اصلی یکی از فروشگاههای بزرگ پاریس را می‌کشند، اما موفق نمی‌شوند. سپس تصمیم می‌گیرند وزیر کار فرانسه را گروگان بگیرند اما سرانجام به گروگان گرفتن فرزندانش، رضایت می‌دهند و آنها را در راه مدرسه می‌ربایند.

به وسیله نامه، تماس تلفنی و ارتباط با روزنامه‌ها اعلام می‌کنند که علت گروگانگیریشان بیکاری و شرط آزادی بچه‌ها، یافتن کار است. وزیر مقاومت می‌کند و پلیس موفق می‌شود مخفیگاه آنها را پیدا کند. در یک درگیری، دو نفر از آنها کشته می‌شوند و فرانسواز موفق میشود به همراه بچه‌ها فرار کند.

فیلمساز، سرانجام بچه‌ها را دنبال‌نمیکند و فقط در صحنهٔ پایانی، فرانسواز را نشان میدهد که به فحشا کشیده شده است.

دربارهٔ یك فیلم جنجالی اروپا

واترگیت درفرانسه!

رئیس جمهوری که در فیلم می‌بینیم، شباهت بسیاری به میتران دارد!



ژان لویی ترنتینیان

هم‌اکنون فیلمی بی‌پروا و موفق دربارهٔ رئیس جمهوری از جناح جمهوریخواهان فرانسه روی پردهٔ سینماهای این کشور است. این رئیس جمهور در شکل ظاهری، حرکتها و سخنرانی‌هایش شباهت زیادی به فرانسوا میتران دارد! موقعیت سیاسی این رئیس جمهور، بوسیلهٔ باجگیری که از وجود فرزند نامشروع او اطلاع پیدا می‌کند، به‌مخاطره می‌افتد.

در فیلم "اراده و لذت ما" *Le Bon Plaisir* که‌براساس‌نوول‌فرانسواژیرو (فیلمنامه را نیز خودش تنظیم کرده است) ساخته شده است، ژان لوئی ترنتینیان به نقش رئیس جمهور و کاترین |دونوو به‌نقش ندیمه رئیس جمهور که از او فرزندی نامشروع دارد ظاهر میشوند. اما شخصیت اصلی فیلم،

نویسندهٔ فیلمنامه فرانسواژیروی ۶۷ساله است که قبل از شروع کار روزنامه‌نگاری و سردبیری اکسپرس در دههٔ هفتاد، مدتی بافیلمسازانی چون ژاک بکر و ژان رنوار کار کرده است. ژیرو مدتی وزیر فرهنگ کابینهٔ ژیسکاردستن بود و از نزدیک وقایع کاخ ورسای رامشاهده می‌کرد و کار او مانند نگاهی است ازسوراخ کلید به‌زندگی مقامهای بلند پایهٔ فرانسوی.

رئیس جمهوری که او نشان می‌دهد، شخصیتی مقرراتی و دقیق است و نسبت به افرادی که در خدمت دارد، مشکوک‌است. اوهیچ حرارت و توجهی برای ارزشهای انسانی واصول اخلاقی قائل نیست و بیش از هرچیز، حفظ موقعیت وشغل سیاسی برایش اهمیت دارد.

یک جوان مخالف دولت، نامه‌ای کشف می‌کند که درآن رئیس جمهور ازندیمه‌اش عاجزانه تمنا کرده که به‌جهت موقعیت سیاسی‌اش فرزند نامشروعشان را سقط کند، وندیمه نمی‌پذیرد. ابتدا این مرد جوان به دنبال پول و یا برملاکردن این رسوائی‌نیست ولی خودخواهی رئیس جمهور، خشم او را برمی‌انگیزد تا درصدد آشکارکردن ماجرا برآید. او کار خود را با فرستادن نامه‌های بدون امضاء و تلفن‌های مکرر به‌رئیس جمهور شروع می‌کند. سپس موافقت سردبیرمجله‌ای را برای چاپ این خبر جلب می‌کند.

در فیلمنامهٔ آگاهانه و طنزآمیز ژیرو، آنچه که تماشاچی می‌خواهد رخ دهد، اتفاق نمی‌افتد. داستان، بارهائی همسری که‌مدتها دردکشیده، و پایان خوش زندگی دیگران، فروکش می‌کند. البته فقط مردجوان و سردبیر مجله هستند که دچار سرنوشت شومی می‌شوند.

اولی بسادگی در یک حادثهٔ رانندگی از سراه برداشته میشود و سردبیر هم بعد از اطلاع از مرگ دوستش، پس از انتشار شماره‌ای مخصوص، خودکشی می‌کند ولی نشریهٔ او بدست هیچ مشترکی نمی‌رسد. افراد وزیر کشور که قتل مرد جوان را ترتیب داده‌بودند، تمامی شماره‌های مجله را توقیف و نابود می‌کنند.

"اراده و لذت‌ما" بیانگر این نکته است که فرانسه با تمام اصول آزادی و دموکراسی که به آن می‌بالد، سرزمینی است که درآن قدرت وامتیازهای ویژه رئیس جمهور نامحدود است: ماموران دولت می‌توانند به راحتی آدم بکشند، یا تمامی شماره‌های یک نشریه را ضبط کنند و حتی ندیمهٔ رئیس جمهور را بربایند، بدون اینکه آب از آب تکان بخورد.

آرواره‌ها [سد بعدی]

کارگردان: جو الویس ه بازیگران: دنیس کوید، بس آرمسترانگ.

بچه‌های رئیس برودی (قهرمان اولیهٔ فیلم آرواره‌ها که با کوسه درگیر می‌شود) حالا به‌اندازهٔ کافی بزرگ شده‌اند که بدون کمک پدرشان ماهی غول‌پیکر را بدام بیاندازند. فیلم بیشتر سرگرم کننده و کمتر دارای نماهای دلخراش خونریزیست.

فضای مایع

کارگردان: اسلاوا ساکرمن ه بازیگـــر: آن کارلیزی.

موجود فضایی بی‌شکلی در یک بشقاب پرندهٔ کوچک، ضمن گذر از فضای نیویورک نگاه کشنده‌ای‌می‌اندازدبه‌آدمهای بدخلق نیویورکی.

کارمن

کارگردان: کارلوس سائورا ه بازیگران: آنتونیو گیدز، لورا ول‌سول.

فیلمی است براساس بالهٔ فلامینکو، و ادامهٔ تجربیات کارلوس‌سائورادر رهبری دوربین با رنگهای شگفت‌انگیز، صحنه‌پردازیهای ساده و حرکات ریتمیک.

بهرحال بازسازی مشابهی از ماجرای کارمن، شاید زحمتی اضافه باشد.

هرگز گرگ را صدا نکن

کارگردان: کارول بالارد ه بازیگر: چارلز مارتین اسمیت.

دانشمند سرسخت جوانی برای مطالعه در عادات گرگها در شمال کانادا ماندگار می‌شود. این حماسهٔ گیرای بیابان با فلسفه بافی‌های بیهوده و کاریکاتورهایی سیاه و سفید، کسل کننده می‌شود و گرگها دست نایافتنی و بزرگ جلوه داده می‌شوند.

پارک گورکی

کارگردان: مایکل آپتد ه بازیگران: لی ماروین، ویلیام هارت، جوانا پاکولا.

فیلمنامهٔ دنیس پاتر ماجرایی مهیج خلق کرده که برخورد یک پوست فروش آمریکایی با یک جاسوس روسی است که دوستی شورانگیزی میان آنها بوجود می‌آید. هرکدام از مردها دارای خصوصیات کامل فرهنگ متعلق به‌خود هستند.

بازیچه

کارگردان: ریچارد دانر ه بازیگران: ریچارد پریور، ند بیتی.

کمدی فانتزی گونهٔ عجیبی است که در آن مردی بعد از اینکه بعنوان پرستار بچهٔ سر براه پولدار معروف جکی گلیسون استخدام می‌شود، روشنگری عاطفی‌ای را به‌قلمرو زندگی متعصب این ثروتمند بزرگ وارد می‌کند.

در فستیوال ۱۹۸۳ ونیز، برناردو برتولوچی ریاست هیئت داوران را به عهده داشت



نمایی از "نام کارمن" ساختهٔ ژان لوک گدار

گردهمایی نامهای بزرگ

برنامهٔ پربار جشنواره ۱۹۸۳ ونیز نمایش آخرین فیلمهای چند کارگردان بزرگ را شامل میشد.

جیان لوئیجی روندی مسئول جشنواره برای بخش مسابقه نامهای پرآوازه‌ای را انتخاب کرده بود ولی در پایان آنچه از این بخش انتظار می‌رفت، برآورده نشد. هیئت داوری فستیوال نیز که ریاست آنرا برناردو برتولوچی بعهده داشت، بطور پنهانی به انتخاب اشتباه فیلمهای بخش مسابقه اعتراض کرده بود اما هر منتقد باتجربه و منطقی‌ای می‌توانست به آنها بگوید که امروزه حاصل کار بخش مسابقات فستیوالهای‌دیگر هم‌واجد چندان ارزشی نیست.

اگر بخش مسابقه از درخشش فوق‌العاده‌ای برخوردار نبود، در عوض برنامهٔ متنوع فستیوال لحظه‌هایـی بیادماندنـی را بهمراه داشت، گلچینی از اولین نمایش کامل فیلمها، همچون فیلم ۳۴۰ دقیقه‌ای "فنی و الکساندر" ساختهٔ اینگمار برگمان که می‌توان آنرا شاهکاری به حساب آورد. برگمان آرام و پرتوان، زمانیکه متواضعانه به شور و هیجان تماشاگران پاسخ می‌گفت، اعلام کرد که "فانی والکساندر" یقینـا آخرین فیلم اوست. در حالیکه نمایندگان یک کمپـانی اصـرار داشتند که او قـول داده "افسانه‌های هافمـن" را برای آنها بسازد. باید دید چه می‌شود!

در بخش مسابقه، فیلم "زلیگ" ساختهٔ وودی آلن و همچنین فیلم مونتاژ نشده جورج کیوکر بنام "ستاره‌ای متولد می‌شود" نیز شرکت داشت. فیلم زیبا و پرجاذبهٔ ژان لوک گدار "نام ــ کارمن" نشان داد که به‌حد کافی لایق دریافت شیرطلایی بوده است. و اما جالبترین نکته فیلم اینست که گدار خود در یکی از نقشهای فیلم ظاهر شده است. فیلم "خیابان کاس‌نگرس" ساختهٔ اوزان پالسي هم شایستگي دریافت جایزه شیرطلایی برای "اولیـن کارها" را داشت.

فستیوال گذشتهٔ ونیز با جنجال دربارهٔ خود لوئیجی روندی به شکست انجامید اما امسال بعلت سازمان محکم فستیوال، کارها نسبتا بخوبی پیش رفت.

شیرطلائی فستیوال شاید تا حدودی در پی این نظریه که "خوب ... زمان آن رسیده که گدار هم جایزه‌ای بگیرد" به او اعطاء شد ولی "نام ــ کارمن" به فیلم جدید آلن رنه برتری داشت و از فیلم رابرت آلتمن هم سینمائی‌تر بود. فیلم رنه که‌بنظر میرسید برداشتی از "همانطور که دوست دارید باشد" ماجرای ثروتمندی است که سعی دارد در جنگل آردنس صومعه‌ای بنا کند.

فیلم "قدرت احساس" ساخته الکساندر کلوگه بهمراه فیلم آلتمـن، تنها انتخاب‌های ممکن دیگر برای دریافت شیرطلائی بودند.

فیلم "قصه عشق آلمانی" ساختهٔ آندری وایدا، فیلمی بی‌ارزش ارزیابی شد. همچنین فیلم "زندگی یک رمان است" که قبلا در فرانسه با شکست روبرو شده بود، بعد از نمایش در فستیوال احتمال دارد دوباره ارزش خود را پیدا کند.

کارگردان معروف دیگری که در بخش مسابقه بی‌نصیب ماند، "کن ایچی کاوا"ی ژاپنی بود، فیلم "خواهران ماکیوکا"ی او گرچه نسبت به کارهای قبلی‌اش پیشرفتی محسوب میشد، ولی در قلمرو کارهای تلویزیونی ـ رادیوئی سرگردان بود. فیلم او که اقتباسی از یک قصهٔ عاشقانه است، چهارنفر از بزرگترین چهره‌های سینمای ژاپن را در اختیار گرفته بود.

فیلمهای ایتالیائی هم جلوه خاصی نداشتند که دگرگونی قابل‌توجهی را در سینمای این کشور نوید دهند و این بیشتر در مورد "کشتی براهش‌ادامه‌میدهد" ساختهٔ ناامیدکنندهٔ فدریکو فلینی صادق بود. با این حال، فیلم لحظه‌های گیرا و پرجاذبه‌ای هم داشت.

جشنواره ۱۹۸۳ ونیز هم که نامهای بزرگی مانند گدار، برگمان، رنه، فلینی و آلتمن را یدک می‌کشید، رها از جنبه‌های تبلیغاتی اینگونه جشنواره‌های معروف نبود. جشنواره‌هایی که در آنها هدف اساسی، در میان جنجال، بازاریابی و زرق و بـرق میهمانـی‌های شبـانه نـاپدیـد می‌شود.

کوتاه شده از سایت اند ساند، زمستان ۸۴/۸۳

پنجاه‌سال
پس‌از ورود رنگ به‌سینما

فیلمهای رنگی در خطر رنگ پریدگی

نوشتهٔ : بیل اوکانل ـ ترجمهٔ : جمشید سامانی
کوتاه‌شده از مجلهٔ "فیلم کامنت"

آنچه که زمانی یک فیلم رنگی محسوب می‌شد، حالا تبدیل به‌مخلوطی از رنگهای پریده شده است. دشتهای آفتابی فیلم "اوکلاهما" تبدیل به‌رنگ صورتی پریده رنگی شده‌اند. قصرطلایی فیلم "سلطان ومن" حالا به‌رنگ سرخ خاکی است.

تماشاگرانی که معمولا" برنامه‌های مرور بر آثار موزه‌ها را می‌بینند، به این‌واقعیت دست یافته‌اند که فیلمهای رنگی همیشه صاف و شفاف، چون دهسال گذشته یا سالهای گذشته و حتی ماههای گذشته نیستند. این رنگ‌پریدگی منحصر به‌تعدادی از فیلمها، نیست و اکنون به‌صورت مهمترین مسئله برای نگهداری فیلمها درآمده است. و اگرهرچه زودتر برای رنگ پریدگی علاجی یافت نشود، خسارت‌غیرقابل جبرانی به‌آنها وارد میآید.

نگاتیو اصلی فیلم "دروازه جهنم" ساخته کینوگاسا آنچنان رنگ پریده است که نمی‌توان از آن یک کپی قابل دیدن بدست آورد. یک حلقه از فیلم "دور دنیا در ۸۰ روز"، یکی از رنگهای مهمش را از دست داده‌و برای پخش مجدد آن مجبور شدند از یک کپی سالم وقابل قبول، یک دوبلیکیت نگاتیو بکشند تا بتوانند یک‌کپی خوب و قابل قبول از فیلم داشته باشند. نگاتیو اصلی فیلم "سلطان و من"، به‌کلی بی‌مصرف است. متخصصین‌می‌گویند عمر یک نگاتیو رنگی بین ۶ ماه تا ۲۰سال‌است. نگاتیوهای اصلی‌اکثر فیلمهای دههٔ ۵۰درمعرض رنگ‌پریدگی‌قرار گرفته‌اند.شاید‌بهترین‌استودیوهائی که خود را برای رویاروبی با مسئله رنگ پریدگی تجهیز کرده‌اند، "متروگلدوین مایر" و "والت‌دیسنی" باشند.

استودیو "دیسنی" با صرف هزینه‌های گزاف اکثر فیلمهای خود را تبدیل به‌روش "سه‌باندی" کرده است. این استودیو در ضمن به‌عنوان یک روش همیشگی، نمونه اصلی "تکنی‌کالر" را نگهداری میکند و از آن به عنوان محک مقایسه برای تعادل رنگها و رنگ مایه‌های کپی پخش مجدد استفاده می‌کند. تشکیلات "دیسنی" از نظر نگهداری آرشیو بسیار خوب ساخته شده، زیرا این کمپانی همواره به پخش مجدد فیلمهای قدیمی می‌پردازد که خود منبع درآمد بالایی است. متروگلدوین‌مایر هم دارای تاریخچه نسبتا" طولانی درزمینهٔ نگهداری و حفظ فیلم است وبه‌نتایج مثبتی نیز رسیده است. "وش مایرز"، مدیر آرشیو متروگلدوین مایر، می‌گوید که طی یک برنامه‌ریزی مداوم، این کمپانی موفق شده است که ۸۰۰ فیلم خود را از فیلمهای نوع نیتراتی گرفته تا فیلمهای بی‌خطر، از خطر نابودی نجات دهد، و این برنامه برای ۷۰۰ فیلم کوتاه نیز به‌اجرا درآمده است. برای بالابردن ضریب ایمنی و اطمینان در نگهداری از نگاتیوها، از همهٔ آنها یک کپی مجددگرفته شده و در یک منطقهٔ متروکه درون یک معدن نمک نگهداری می‌شود.

متروگلدوین‌مایر در سالهای اخیرتوانسته است به موفقیتهای تجاری در پخش مجدد فیلمهایش نیز نایل شود. ولی بهرحال با تمام این پیشرفتها، بازهم عامل بی‌رحم زمان فیلمها را در معرض تهدید رنگ پریدگی قرار داده است. در یک برنامه مرور بر فیلمهای متروگلدوین‌مایر که در موزه هنرهای مدرن برگزار شد، یک‌کپی از فیلم "دختران" ساختهٔ جورج کیوکر (محصول ۱۹۵۷)، دارای رنگی بژ برزمینه‌ای از همان رنگ بود. در یک بزرگداشت از "وینسنت مینه‌لی"، کپی‌فیلم "چای و احساس" (محصول ۱۹۵۶) به‌نظر میآید که دردیگی خوب پخته شده است. کپی‌هردوفیلم، کم مورد استفاده قرارگرفته بود. وهم به‌خوبی از آنها نگهداری شده‌بود حتی متروگلدوین‌مایر اعلام کرده بود که "چای واحساس" همان کپی است که درآرشیو نگهداری می‌شود.

آخرین کمپانی که به‌جمع پخش‌کنندگان مجدد فیلمهای قدیمی درآمده، "فوکس قرن بیستم" است. این کمپانی اخیرا" بازار را از نظر-پخش مجدد محصولاتش مورد آزمایش قرارداد و حدود ۴۰ فیلم از آرشیو خود را توانست با موفقیت در دوشهر بزرگ به‌معرض نمایش درآورد. اما این کمپانی هم درگیر مسائل بیشماری برای حل مسئله رنگ‌پریدگی درنگاتیوها و پزتیوهایش است. بیشتر دردسر این کمپانی ناشی از سیستم ظهور رنگی منحصر به فرد بوده که همان سیستم معروف‌به "دولوکس" است. این روش ظهور شامل کلیهٔ فیلمهای دههٔ ۵۰ و ۶۰ این کمپانی است. اکثر متخصصان آرشیو می‌گویند اشکال اساسی روش "دولوکس"، ظهور سریع و شستشوی بد نگاتیوهاست و همین روش باعث تولید این مشکلات شده است.

"سید ساموئلز" که مردی کارآزموده است ومسئولیت کنترل چاپ مجدد فیلمهای کمپانی فوکس قرن بیستم را برعهده دارد، قبول می‌کند که این کمپانی دچار دردسر فراوانی جهت بدست‌آوردن کپی مجدد از فیلمهای قدیمیش شده است. او می‌گوید: این یک مبارزه مداوم است. ما در دوجبهه مشغول نبرد هستیم. یکی جبهه "زمان" و دیگری جبهه "شیمی" است. فوکس قرن بیستم به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند "ناپدید" شدن فیلمهایش را تحمل کند. ما برای نجات فیلمهایمان باید به ترفندهای جدیدی متوسل شویم که تکنولوژی برای ما فراهم آورده است. بعضی از آثار این کمپانی مانند "خارش هفت‌ساله" (۱۹۵۵) و "صدمین تابستان" (۱۹۴۶) که اخیرا" به نمایش درآمده‌اند، به‌نظر میرسد که در شرایط بسیار خوبی نگهداری شده‌اند. ولی تعدادی دیگر از فیلمها دارای نقص رنگ‌پریدگی نگاتیو وکپی مجدد آن هستند.

ساموئلز تایید می‌کند که اکثر نگاتیوهای دههٔ ۵۰ فوکس قرن بیستم در شرایط بسیار ضعیفی هستند و این ضعف ناشی از استفاده‌های مکرر برای کپی گرفتن مستقیم جهت پخش مجدد است او می‌گوید: یک نگاتیو ظاهرا" خوب بود اما یک نگاتیو دیگر از همان محفظهٔ نگهداری و همان دوره، نتیجهٔ کپی حاصله‌اش یک فاجعه بوده است. اصولا" رنگ‌پریدگی و محوشدن رنگها در نگاتیو یک مرحلهٔ بسیار پیچیده است. شرایط نگهداری از نگاتیوهای مادر، درجهٔ حرارت اتاقی که درآن نگهداری می‌شوند، و ظهور تمیز با شستشوی دقیق، عواملی هستند کمک‌کننده به‌طول عمر نگاتیوها. بادرنظر گرفتن این مشکلات و مسائلی که "فوکس قرن بیستم" با آنها روبرو شده است، این کمپانی تصمیم گرفت یک سریال تلویزیونی به‌نام "این است هالیوود" را با تکه‌هایی از فیلمهای قدیمیش بسازد. در عمل دیده شد که اکثر نگاتیوها دچار رنگ‌پریدگی‌هستند. بااستفاده از کامپیوتر و تکنیسینهای بخش تلویزیونی، فوکس قرن بیستم رنگهای اصلی نگاتیوها را به طریقهٔ الکترونیک جدا کردند. سپس آنها را با نسبت صحیحتر، دوباره ممزوج کردند که حاصل آن رسیدن به‌کپی با رنگهای صحیح بود. البته این سیستم برای پخش تلویزیونی بسیار موثر است ولی برای پخش سینمایی قابل استفاده نیست.

درچاپ جدید از فیلمی که به‌طریق "سه باندی" تکنی‌کالر فیلمبرداری شده است، معمول است که پخش‌کنندگان یک اینترنگاتیو ایستمن تهیه و آنرا روی "ایستمن" چاپ می‌کنند. در دهه‌های ۵۰ و ۶۰، این عمل به‌دلایل اقتصادی انجام میشد. از زمانی که "تکنی‌کالر" چاپ نمونه اصلی را عرضه کرد، دیگر امکان انتخاب دیگری‌برای هالیوود نمانده است. این تغییر چاپ از "تکنی‌کالر" به "ایستمن" اثری دراماتیک درتونهای رنگی و تعادل آنها بوجودمیآورد. به‌این دلیل که ارزش رنگی رنگهای "تکنی کالر" گرم است. زمانی که آنها را بااستفاده از ایستمن‌کالر دوباره چاپ می‌کنند، رنگها سردتر و شفافتر می‌شوند. پرش رنگ درتمام

فیلمهای جدید کارگردانانی چـون «اینگمار برگمن»، «یان تروئل»و «بووایـدربرگ» هـم بـه بیماری رنگ‌پریدگی دچار شده‌اند.



از نگاتیو اصلی فیلم "دروازه جهنم" نمی‌توان یک کپی قابل دیدن بدست آورد.

تونهای زرد پدید میآید و فیلم ایستمن‌کالر، به‌زبان خیلی ساده، توانایی جذب مجدد رنگهای اولیه اشباع شده و یکدست فیلمهای نوع تکنی‌کالر را ندارد.

چاپ مجدد "ایستمن" از فیلم "کفشهای قرمز" (۱۹۴۸) به‌خوبی نشان داد که رنگهای عمیق سیاه و قرمز "تکنی‌کالر" را کم دارد. کپی‌های جدید فیلمهای "مرا در سنت لویی ملاقات کن (۱۹۴۴) و "درشهر" (۱۹۴۹) کمبود کیفیت‌زننده و پررنگ کپی‌های اولیه خود را دارا بودند. نمونه معروف دیگری در زمینه مشکلات چاپ با تغییر روش، فیلم معروف "یوزپلنـگ" (۱۹۶۳) ساختـه "لوکینو ویسکونتی" بود. او اصولا" کارگردانی معرفی شده که برای تمام اجزاء دکور و لباسها اهمیت زیادی قائل است. "یوزپلنگ" درابتدا به‌طریقهٔ تکنی‌کالر درایتالیا ظاهر شد. اما زمانی که فوکس خواست این فیلم را درانگلستان و آمریکا پخش کند، یک کپی نگاتیو آنرا مجددا" به‌روش "دولوکس" ظاهر کرد، این عمل باعث شد که‌تمام سایه روشنهای "ویسکونتی" که چون نقش قالی در کپی اصلی به‌نظر میامد، ازبین برود و طبعا" ارزش رنگهاو اصالت آنها از دست رفت. "ویسکونتی" درهمان زمان طی نامه‌ای که در "تایمز" لندن به‌چاپ رسید، به این عمل اعتراض کرد و آنرا نمونه دیگری از "به‌سبک هالیوود" دانست. اگر فیلمی به‌هنگام پخش دارای مشکلاتی از نظر محتوای رنگ یا رنگ پریدگی باشد، از دست کارگردان آن فیلم اصلا" کاری ساخته نیست.

"گوردون ویلیس" یک مدیر فیلمبرداری است که با کارگردانهایی همکاری کرده که آنها را به‌عنوان "رنگ‌باز" می‌شناسند. کارگردانانی چون فرانسیس فوردکاپولا، آلن جی پاکولا و وودی آلن. او که کاملا" مشهود بود از عدم تطابق رنگها درنگاتیو و پزتیوها ناراحت‌است، گفت: "برای مدیران اجرایی استودیوها غیراز وظیفه و شغل خودشان چیزی اصلا" مطرح نیست. استودیوها و لابراتوارها هم به‌تنها چیزی که فکر می‌کنند، طول فیلم است." در پاسخ به‌این سئوال که آیا او با مسئله رنگ پریدگی در فیلمهایی که فیلمبرداری کرده روبرو شده است یا نه، گفت: "من معمولا" فیلم را بعد از به‌پایان رساندن مراحل فنی‌اش نگاه نمی‌کنم. شاید گاهی اوقات در شش‌ماه اول نمایش فیلم وارد سالن بشوم ولی فقط به لحاظ کنترل پروژکسیون و کپی نمایش داده شده و واکنش تماشاگران است. اصولا" من تصوری درمورد اینکه یک فیلم بعد از ۵سال پخش به‌چه‌صورتی درمیآید، ندارم."

مدیر فیلمبرداری بازنشسته شده، "آرتور ای آرکینگ"، که‌کارش را از سال ۱۹۲۷ شروع کرده و در فیلم "برباد رفته" به‌عنوان فیلمبردارکار کرده و یک جایزه اسکار هم گرفته است، صحبت‌های گوردون ویلیس را درمورد عدم توانایی نظارت مدیرفیلمبرداری به هنگام ظهور و چاپ را مورد تایید قرار داد. او گفت: "زمانی که کپی اولیه حاضر می‌شود، مدیر فیلمبرداری نظارتش را از دست میدهد. من بعضی اوقات فیلمهایم را که تلویزیون نمایش میدهد، نگاه می‌کنم و می‌توانم بگویم که همهٔ آنها از شکل افتاده‌اند." موزه هنرهای مدرن، کلیه فیلمهای خود را در شرایط انجماد قرارداده است تا مگر روزی علم به‌مرحله‌ای برسد که از نظر اقتصادی و فنی نگهداری آنها را مقرون‌به صرفه کند. این موزه درگیر کپی‌گرفتن از تمام آثار رنگی "دیوید اوسلزنیک" است. فیلمهایی چون "دوئل درآفتاب" (۱۹۴۶) و "باغ خدا" (۱۹۳۶). تمام این فیلمها چاپ کپی پزتیوشان به‌طریق "سه‌باندی" (تکنی‌کالر) است. کارتمام چاپهای جدید زیرنظر "راف‌سار جنت" و تکنیسینهایش در لابراتوار "فیلم تکنولوژی" کالیفرنیا انجام میگیرد. همگی‌آنها متخصص روتوش و پاک‌کردن و ترمیم کپـی آرشیوها هستند. "سارجنت" که اخیرا" توانسته است فیلم دورنگی "سرخپوست" (۱۹۲۹) محصول پارامونت را آماده کند، با مسائل و مشکلات نگهداری فیلم آشناسـت. او می‌گوید: "اصل مطلب فقط ظرافت تکنیکی نیست، بلکه قضاوت هم هست. اکثر این فیلمها محتاج به‌نظارت کادر به‌کادر هستند." واین مرحله‌ای است که لابراتوارهای بزرگ قادر به‌انجام آن نیستند و از همین رو، روز به‌روز نیاز آرشیوها به‌این تعداد معدود تکنیسین بیشتر می‌شود.

"دیوید ال پارکر" مسئول تکنیکی کتابخانه کنگره اعتقاد دارد که سالهای ۱۹۵۵ تا ۱۹۵۸ دوران فاجعه از لحاظ رنگ پریدگی بودند، وبرای مثال از فیلمهای "چرخ و فلک" (۱۹۵۶) و "تابستان‌گرم طولانی" (۱۹۵۸) که تبدیل به کپی‌های تکرنگی با یک لایهٔ سبز رنگ شده‌اند، نام می‌برد. او می‌گوید: "استودیوها اکثرا" ۴۰۰ کپی از ۴۰۰ فیلم مختلف می‌خواهند، بجای اینکه ۴۰۰ کپی از یک فیلم نگاتیو را بخواهند. این حجم عظیم از کپی میتواند بخاطر نمایشهای غیرانتفاعی باشد، به استثنای موارد خاصی جهت پخش مجدد تجارتی یا رزروبودن فیلم برای یک برنامه مرور برآثار. لابراتوارها و استودیوها واقعا" وقت بحث‌کردن دربارهٔ مسئله کیفیت چاپهای فیلم را ندارند. زیرا این بحث‌کردنها مخالف هدف آنهاست: کسب بیشترین پول درمدت زمان لازم. بیشتر استودیوها مجبور هستند برخلاف میلشان پول زیادی را جهت پشتیبانی فیلم بدی بریزند که دچار شکست مالی فاحشی دراولین پخش خود شده است."

رنگ پریدگی فقط منحصر به‌آرشیوهای فیلم آمریکا نیست." هارولد براون" سرپرست بخش نگهداری انستیتو فیلم بریتانیا گزارش داد که نمونه‌های اولیه دست رنگ شده، بهتر مانده‌اند تا فیلمهای رنگی دههٔ ۵۰ و ۶۰. درآینده، این انستیتو مجبور است که از مخازن نگهداری فیلم به‌طریقهٔ انجماد استفاده کند و مخارج گزافی جهت تفکیک رنگ فیلمها صرف کند، تا بتواند عمر آنها را افزایش‌بدهد. در ژوئن ۱۹۷۹، روزنامه نیویورک تایمز گزارش داد که انستیتو فیلم سوئد تقاضای ۱/۶ میلیون دلار از دولت کرده است تا بتواند به‌مصرف نگهداری فیلمهایش برساند. انستیتو متوجه خطر شده است. خطر اینکه حتی فیلمهای معاصر نیز از دستبرد زمان آسوده نیستند. فیلمهای جدید کارگردانانی چون "اینگمار برگمن"، "یان تروئل" و "بو وایدربرگ" به‌بیماری رنگ پریدگی دچارشده‌اند و هیچکس هم نمیداند چطور این بیماری را درمان کند. بدون استثناء همهٔ آرشیوهای دنیا معتقدند و فیلمهایی که به طریقهٔ "تکنی‌کالر" ظاهر شده‌اند، هنوز همان حالت اولیه را حفظ کرده‌اند، و از اینکه "تکنی‌کالر" دیگر کپی‌های آنها را ظاهر نمی‌کند، دلگیر هستند. تا سال ۱۹۷۵، هالیـوود سیستـم تکنی‌کالر را برای محصولاتی که از نظر نمایشی برای درازمدت

بقیه‌درصفحه ۵۸

آمریکا در ویتنام جان فورد هم شکست خورد

گزارشی درباره‌ٔ فیلم «ویتنام! ویتنام!» که «جان فورد» برای آژانس تبلیغاتی آمریکا تهیه کرده است.

■ نوشته: فرد کاپلان ■ ترجمه: حمید تبریزی

■ این فیلم، یك شکست مطلق بود، زیرا کمتر کسی آن‌را دید و از ۱۶۱ نسخهٔ آن که در آغاز به‌سراسر جهان فرستاده‌شد، ۱۴۹ نسخه‌را پس فرستادند.

■ آژانس تبلیغاتی آمریکا ۶۶ مجله را به ۲۷ زبان منتشر می‌کند، به ۶۰ مجلهٔ به‌ظاهر مستقل کمك مالی می‌کند، ۲۰۰ کتابخانه را در ۸۳ کشور اداره می‌کند، ۷۴۴ ساعت برنامه رادیوئی درهفته پخش می‌کند،...

■ فیلم «ویتنام! ویتنام!» می‌کوشد دخالت آمریکا را در ویتنام توجیه کند.

سازمان اطلاعاتی ایالات متحده*، ماشین تبلیغاتی رسمی آمریکا، مانند سیاست خارجی‌آمریکا در حالت فراموشی به‌سر می‌برد. مانند خیلی از فرضیه‌های سیاست خارجی آمریکا، این سازمان هم در گرمای جنگ‌سرد یعنی دقیقا" ۱۹۴۸ پایه‌ریزی شد. ولی جنگ سرد چندین سال پیش مرده اعلام شد و آنهایی که هدف آنرا لجوجانه مانند اواخر دهه ۱۹۴۰ دنبال می‌کنند، افراد ناآگاهی بیش نیستند. اثبات این قضیه در خود آن معلوم است. در یک سند که اخیرا" غیر سری اعلام شده، درباره فرضیه‌های عملیاتی سازمان — گزارش ۱۹۵۳ کمیته *شرام* که بنام *دلایل برای تبلیغات* بچاپ رسیده است — از قول یک کارمند آن سازمان چنین می‌نویسد: "یکی از دلایل این است ... اگر ما جنگ سردی نداشتیم، نیازی هم به وجود تشکیلاتی مانند سازمان ما نبود".

طبیعتا" تمامی افرادی که در این سازمان مشغول بکارند، احتیاج شدیدی دارند که جنگ سرد وجود داشته باشد تا آنها بتوانند بدون در نظر گرفتن کنفرانس‌هایی نظیر *سامیت* و *سالت* و خلاصه تلاش دنیا برای محدود کردن استفاده سلاح‌های مرگبار، بکار خود ادامه دهند. با داشتن ۱۰٫۰۰۰ کارمند حقوق‌بگیر و بودجه سالانه ۲۴۰ میلیون دلار، این سازمان هنوز عملیات جهانی خود را دنبال می‌کند. این سازمان ۶۶ مجله را به ۲۷ زبان منتشر می‌کند (همچنین بطور محرمانه و احتمالا" برخلاف قانون به ۶۰ مجله بظاهر مستقل کمک مالی می‌کند)، ۲۰۰ کتابخانه را در ۸۳ کشور اداره می‌کند، ۷۴۴/۵ ساعت برنامه رادیویی را در هفته از طریق رادیو صدای آمریکا (این رادیو هم با پول سازمان سیا اداره می‌شود) پخش می‌کند و اخبار روزمره را به سفارت‌خانه‌های آمریکا در تمام دنیا بوسیله امواج رادیویی مخابره می‌کند.

قسمت سینمایی این سازمان نه فقط صدها فیلم تبلیغاتی را در ۱۱۲ شعبه خود در خارج از آمریکا پخش می‌کند بلکه در سال ۱۹۷۴ با همکاری *سازمان سینمایی آمریکا*، ۲۶۴ فیلم دولتی آمریکایی را در ۴۶ تجمع بین‌المللی به‌نمایش گذاشت و ۴۹ فیلم کوتاه را در ۸ فستیوال در کشورهای اروپای شرقی شرکت داد.

هدف نهایی تمام این فعالیت‌ها بنا بر گزارش خود سازمان به‌مجلس سنای آمریکا، این است که "کمک شود به‌پایه‌ریزی یک تفاهم برای آمریکا در آینده". مهم‌ترین و مشکل‌ترین ماٴموریت سازمان در زمان جنگ ویتنام این بود تا "افکار جهانی" را متقاعد سازد که درگیری آمریکا در آسیای جنوب شرقی از لحاظ اخلاقی و سیاسی قابل احترام و شرافتمندانه بود. در روزهای گیر و دار جنگ، سازمان بطور مداوم فقط روی همین ماٴموریت کار می‌کرد، از طریق کتاب‌های کمیک، مطبوعات، کنفرانس‌های جهانی و فیلم‌های سینمایی. در سال ۱۹۶۶، پروژه ساختن فیلم "ویتنام! ویتنام!" به عنوان یک برگ برندهٔ تبلیغاتی طراحی شد.

این فیلم میخواست یکبار و برای همیشه مردم را متقاعد کند که آمریکا نیتی شریف دراین سرزمین دوردست دارد. فیلم بوسیله سمبول شجاعت و مردانگی وقهرمانی، "چارلتون هستون"، روایت میشد و تهیه‌کننده مشهورش هم "جان فورد" بود. کسی که "شاعر سینمای آمریکا" لقب گرفته است.* فیلم میبایست دارای رنگ آمیزی زیبائی باشد، فیلمبرداری آن بی‌نظیر و مونتاژش هم گیرا و با روح. نام فیلم هم حالتی تقریبا" پیروزمندانه داشته باشد: "ویتنام! ویتنام!"

اما اشتباهی رخ داد. فیلم کارنکرد! اداره مرکزی سازمان در واشینگتن، ۱۶۱ کپی فیلم را به شعبه‌های خارجی‌خود فرستاد، اما بجز ۱۲ کپی، بقیه همه به اداره مرکزی پس فرستاده شد، بدون آنکه نمایش‌داده‌شده‌باشند. از ۱۲ فیلم نگه داشته شده، بیشترشان به تماشاگران معمولی‌نشان داده نشد، چون فیلم در سال ۱۹۷۱ پخش شد وآن موقع دیگر دیر شده بود، زیرا مخالفت با درگیری آمریکا در ویتنام، به‌شدت ادامه داشت. یک مقام روابط عمومی سازمان می‌گوید: " سربازانی که در جنگ شرکت داشتند کسانی هستند که از واقعیت‌ها آگاهند. دراکثر جاها آنها میگویند، این چیزی نیست که بشود نشانش داد."

در آمریکا، به‌غیر از مقامات دولتی، چندنفری بیشتر این فیلم

---

* USIA (*United State Information Agency*) برای مطالعه روانتر آن را "سازمان" می‌نامیم.

را ندیده‌اند. و این آخرین فیلم سازمان بود درباره ویتنام.

فیلم "ویتنام! ویتنام!" از دوقسمت تشکیل شده: "مردم، ویتنام و جنگ" و "بحث درباره آن". فیلم با سخنان "جان اف. کندی" شروع میشود که دارد جنگ ویتنام را توجیه می‌کند. صدای چارلتون هستون هم قضیه را تایید می‌کند. صحنه بعدی، ویتنام جنوبی‌است. پنج دقیقه بعدی‌فیلم، مردم خندانی را نشان می‌دهد که در مزارع برنج مشغول کارند، در آب شنا می‌کنند، در مزارع خوشحالند و در خیابانها بازی می‌کنند. این صحنه‌ها را یک موسیقی شاد همراهی میکند.

چارلتون هستون هم به‌صحبت هایش ادامه میدهد. دراین لحظه روی پرده کودکی با چوبدستی ظاهر میشود که می‌لنگد. او یک‌پا ندارد. ریتم موسیقی عوض شده و هستون با حالتی غمناک میگوید: "آرامش زندگی و زمین و خانواده، یک مزاحم تازه داشت. مزاحم، همیشه قابل رویت نبود، همیشه حاضر نبود. عادت‌های او غیرمنظم بود. او مسیر مشخصی نداشت. قدم‌های بعدی اورا نمی‌شد پیش‌بینی کرد، ولی مدرکی که نشان میداد مزاحم آنجاست، بسرعت قسمتی از زندگی همه‌شده بود." هویت چنین مزاحمی کاملا" معلوم است. او درباره خطر شوروی صحبت می‌کند.

تمام این مقدمات برای تاثیر بیشتر جمله کوبنده‌ای چیده میشود که می‌گوید: "نیروهای خارجی، ویتنام جنوبی را تهدید میکردند واگر ویتنام جنوبی قرار بودکه به زندگی ادامه دهد و پاسخ این تهدید را جواب گوید به کمک احتیاج داشت. وبنابراین سواره نظام آمریکا برای نجات وارد می‌شود.

واین تمام چیزیست که درباره علت جنگ در این فیلم گفته میشود. صحنه‌هائی از بیرحمی‌های ویتنام شمالی نشان داده میشود، درحالیکه ترتیب تاریخ در اینجا بهم می‌خورد. زیرا صحنه قرار است راجع به قبل از مداخله نظامی آمریکا باشد، درصورتیکه محل درگیری بوضوح شهر"هیو"را نشان می‌دهد که‌واقعه مدتی بعد از ورود آمریکا به ویتنام رخ داد. طبیعتا" هیچ‌چیز راجع به بودائی‌های سوخته‌شده، جبهه آزادی‌بخش ملی، هوشی‌مین، سازمان سیا، کامبوج یا چیز دیگری که مربوط به موضوع باشد، گفته نمی‌شود. سیاست از این فیلم حذف شده وتاریخ، تحریف شده است.

بقیه قسمت اول فیلم تشکیل شده از مصاحبه‌های کوتاهی با مردمی که بنظر می‌آید سخنگوی سازمان هستند. بعد میرویم سراغ قسمت دوم فیلم، "بحث درباره جنگ ویتنام". بیشتر این قسمت فیلم صحبت است. حرف افراد مختلف مانند: دکتر اسپاک، دین راسک، یک دانشجوی موبلند، رونالدریگان، سناتور فول‌برایت، رهگذری در خیابان، اشخاص دیگر.

دراینجا مونتاژ فیلم فوق‌العاده است! دکتر اسپاک میگوید" این جنگ غیرقانونی است... کاملا" غیراخلاقی و... تعیین‌کننده‌منافع آمریکاست." صحنه، قطع میشود به یک بیمارستان. گزارشگر سازمان از یک سرباز زخمی می‌پرسد عقیده او "درباره اتهاماتی که آمریکا دراین جنگ برخلاف اصول اخلاقی عمل کرده" چیست؟. سرباز پاسخ میدهد. "من احساس میکنم که این‌ها دروغ است چون من آنجا جنگیده‌ام و خودم دیده‌ام..."

بعدا"، سناتور فول‌برایت نظر میدهد: "این بعنوان یک جنگ استعماری شروع شد و به‌جنگ‌داخلی تبدیل شد و ماهم از یک طرف مداخله کردیم، کاری که این کشور هرگز نکرده است و امیدوارم که دوباره تکرار نشود." قطع میشود به‌یک سرباز دیگر که بسختی مجروح شده، وقتی خبرنگار از او میپرسد که آیا او فکر می‌کند چیزهائی که سرش آمده ارزشش را داشت یا نه؟ سرباز پاسخ میدهد: "بله، ارزشش را داشت، چون فکر میکنم که مردم الان فقط باید به‌فکر یک چیز باشند و آن‌هم آزادی است، وتنها راهی که میتوان به آزادی دست یافت این است که از خودمان دفاع کنیم، چه در این کشور و چه در هرکشوری که به‌کمک ما احتیاج باشد". کسی دیگر میگوید: "فورا" ارتش را باز گردانید" و قطع میشود به رونالد ریگان که با خونسردی اضافه میکند: " پایان بخشیدن به جنگ، به این‌سادگی نیست که فقط همه را به‌خانه بازگردانیم، چون بهای چنین صلحی یعنی ۱۰۰۰ سال تاریکی برای نسل‌هائی که هنوز بدنیا نیامده‌اند". براه انداختن حمام خون و احترام‌گذاردن به تعهد آمریکا هم بوسیله چند سیاستمدار زیرک اشاره میشود.

در سرتاسر فیلم به‌این موضوع کنایه زده شده است که اگر شما آنجا نبوده‌اید، نمی‌توانید درباره‌اش صحبت کنید. (البته آنهائی هم که راجع به ویتنام صحبت میکنند مسافران وجهانگردان ساده هستند). فقط آنهائی که آنجا بوده‌اند واقعا" میدانند. (بسیار جالب است که دراین رابطه، حتی یک سرباز که ضدجنگ ویتنام باشد نشان داده نمی‌شود وصحبتی هم در این‌باره بمیان نمی‌آید!). آنهائی هم که کمی معترضند، بصورت افرادی نشان داده شده‌اند که واقعا" حسن‌نیت دارند، مانند یک سرباز وظیفه که

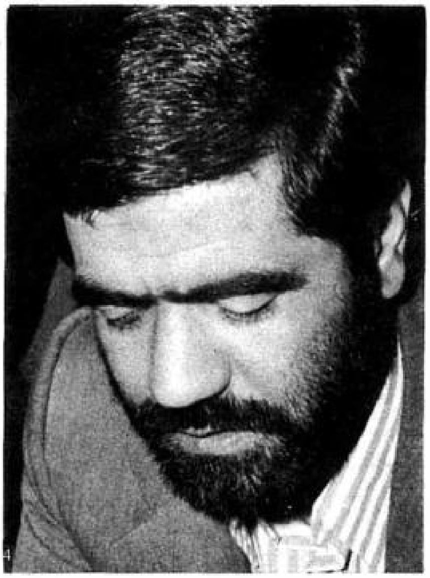


*(تعجبی ندارد که‌جان فورد اجازه داد تا از اسمش بعنوان "تهیه کننده‌اجرائی" استفاده‌شود. بیشتر منتقدین فراموش میکنند یا نادیده می‌گیرند که جان‌فورد در دوره مک‌کارتی یک عضو برجسته "اتحاد سینماگران برای حفظ آرمان‌های آمریکا" بود (جان‌وین هم رئیس این انجمن بود). تقریبا" هیچکس اشاره نکرده است که بسیاری از فیلم‌های فورد، دراصل نژادپرست و ارتجاعی بوده‌اند. برای فورد جنگ ویتنام درست مانند ماجراهای کابوی و سرخپوستان است در فیلم‌های وسترن او. جوزف مک‌براید که از دوستان و تحسین‌کننده‌های جان فورد است، درباره فیلم "ویتنام! ویتنام!" چنین میگوید: " ممکن است این حرف به‌نظر خیلی روان آید ولی نظر فورد درباره جنگ ویتنام، فیلمهای وسترن او را به یادانسان می‌آورد. ویت‌کنگ‌ها آدم‌های بدند، دهقانان هم همان کشاورزان وحشت زده هستند و آمریکایی‌ها هم برادران "ارپ" هستند که‌آمده‌اند منطقه‌را پاکسازی کنند تا مردم پاک و خوب بتوانند به‌کلیسا بروند و مدرسه تاسیس کنند. چنین‌نظر ساده و پاکی از اجتماع، درزمینه قدیمی‌فیلم‌های وسترن بسیار زیباست، اما در یک فیلم مستندراجع‌به‌یک‌جنگ‌مدرن، بسیار مهمل و نابجا بنظر می‌آید.)

مشکل سینما، مشکل قانونگذاری نیست

*** گفتگو با «حسین‌هراتی» نمایندهٔ مجلس شورای اسلامی، و مخبر کمیسیون هنر و ارشاد اسلامی مجلس**

کمیسیون هنر و ارشاد اسلامی مجلس شورای اسلامی، یکی از کمیسیونهای نهاد قانونگذاری کشور است که بحث‌ها و مشاوره‌های مربوط به سینما نیز درآن جریان دارد. در آستانهٔ پایان نخستین دورهٔ مجلس شورای اسلامی، گفتگویی با "حسین هراتی" مخبر این کمیسیون کرده‌ایم که می‌تواند گونه‌ای ارزیابی فعالیتهای آن نیز باشد. هراتی، نمایندهٔ سبزوار در مجلس، و مسئول امور هنری کمیسیون یادشده است. گفتگویی که می‌خوانید، در ۲۲ اسفند ۶۲ با وی انجام شده است.



■ دیدگاه کمیسیون هنر و ارشاد اسلامی مجلس نسبت به سینما، و بویژه سینمای پس‌از انقلاب، چیست؟

ـ بسم‌الله الرحمن الرحیم. سینما به عنوان هنر هفتم در دنیا مطرح است، ولی اعتقاد ما بر این است که تمامی هنرها در درون این هنر هفتم نهفته است. سینما، می‌شود به‌طور خلاصه گفت که مجتمعی از تمام هنرها را در خود دارد و به آنها شکل می‌دهد و در واقع سهل‌ترین راه برای انتقال اندیشه است. سینما ویژگیهایی دارد که این ویژگیها آن را درمیان سایر هنرها، به شکلی برجسته و نمونه درآورده است. در وهلهٔ اول، برخلاف سایر هنرها، نیاز به آموزش ندارد و تمامی افراد، حتی بیسوادها می‌توانند از آن استفاده کنند. دوم این‌که سینما یک بیان غیرمستقیم است و تلاش می‌کند اهداف و ایده‌آلهای خود را در قالب یک‌سری داستانهای جذاب و پرکشش، و به صورت غیر مستقیم، در ذهن بیننده القاء کند. سوم این‌که سینما در محیطی تاثیر خود را می‌گذارد که بهترین حالت روحی و روانی برای القاء هدف وجود دارد، در سالنی نیمه‌تاریک و ساکت. چهارم این‌که تقریبا اکثر اقشار محروم و مستضعف به راحتی به سینما دسترسی دارند و می‌توانند از آن استفاده کنند. نکته پنجم این است که ثابت شده در شرق، اصولا برنامه‌هایی که جنبه سمعی و بصری دارد، تاثیرونقشش بسیارگسترده‌تر است و اثری را که در شرق به وسیلهٔ سینما می‌توان بر مردم گذاشت، به وسیلهٔ سایر هنرها این تاثیر در حد سینما امکان‌پذیر نیست.

در سینمای پس از انقلاب، باید سه مسئله را مورد بررسی قرار دهیم: ورود فیلم، نمایش فیلم، و ضوابط فیلمسازی.

در رابطه با ورود فیلم پس از انقلاب، متاسفانه بخاطر این‌که ضابطه‌ای وجود نداشت، انواع و اقسام فیلمها از شرق و غرب، به ویژه فیلمهای چپی و مارکسیستی، با قیمت ناچیز به مملکت ما وارد می‌شد و بفروش می‌رسید. زمینهٔ گسترده‌ای به وجود آمده بود برای فیلمهای چپی، که از این راه بتوانند اندیشه‌های انحرافی و ضداسلامی خود را مطرح کنند. البته بعدا در موزد ورود فیلم تصمیم گرفته شد و اقدام شد.

مسئلهٔ بعد، نمایش فیلم بود. می‌دانیم که صاحبان سینماها که قبل از انقلاب سینما ساخته بودند، رسالت نداشتند، بلکه می‌خواستند تجارت کنند. تجارت با انحراف اندیشه‌های پاک جوانانی که به سینما به عنوان یک وسیلهٔ تفریح و سرگرمی پناه می‌بردند. اندیشه‌شان این بود که رقم حساب بانکی و موجودی جیبهایشان افزایش یابد. این عده، پس از انقلاب در رابطه با یک‌سری فیلمهای متعهدی که می‌خواست روی پرده بیاید کارشکنی کردند و تمایل نشان نمی‌دادند. می‌گفتند این فیلمها فروش ندارد و با فرهنگ سینماروهای ما مطابقت ندارد، و مشکلاتی از این قبیل.

دربارهٔ مسئلهٔ سوم، انتظار این بود که در نظام جمهوری اسلامی، ضوابط و معیارهای فیلمسازی مطرح و مشخص شود. اما در این زمینه هیچ قدمی برداشته نشد و طبعا کسانی که فیلم می‌ساختند در یک حالت سردرگمی و حیرت بودند که "جمهوری اسلامی از ما چگونه فیلمی می‌خواهد، چه ضوابط و معیارهایی را باید رعایت کنیم، سناریوباید چگونه‌باشد، از چه صحنه‌هایی می‌شود فیلمبرداری کرد، از کدام بازیگران می‌توان استفاده کرد، ...؟" این سردرگمی، وضع آشفته‌ای به وجود آورده بود. منتها آن نقطه‌ای که بعد از پیروزی انقلاب، برای ما نقطهٔ امید است، این است که یک‌سری از دست‌اندرکاران فیلمهای آماتور، از بچه‌های متعهد و حزب‌اللهی به فکر افتاده‌اند که اهداف انقلاب را بر روی صحنه و فیلم بیاورند. اینها تا حد زیادی فیلمهای خوبی ارائه داده‌اند و نقطهٔ امیدی هست که انشاءالله ما در آینده بتوانیم این راه را ادامه دهیم.

■ دربارهٔ آن فیلمهایی که برای نمایشش کارشکنی می‌شد، لطفا بیشتر توضیح دهید و در صورت امکان، چند تا از آنها را نام ببرید.

ـ اسم بردن را که صحیح نمی‌دانم اما به طور کلی، فیلمهایی بود که بچه‌های حزب‌اللهی و متعهد ساخته بودند و از مایه‌های اسلامی سرچشمه گرفته بود. کارشکن‌ها نگران این بودند که اگر چنین فیلمهایی در جامعه رواج پیدا کند، فیلمهایی که با قیمت اندکی از خارج وارد می‌کردند و می‌خواستند نمایش دهند، بازار خود را از دست می‌دهند و اصولا خط جدیدی به وجود می‌آمد که با توجه به خطی که آنها از گذشته داشتند، تمایلی به این فیلمها نشان می‌دهند.

■ پس این کارشکنی را واردکنندگان فیلم می‌کردند؟

ـ خیر، صاحبان سینماها موافق نمایش این فیلمها در سینماهایشان نبودند. پس از این‌که سینماها مصادره شد و در اختیار بنیاد مستضعفان و سایر نهادهای انقلابی قرار گرفت، همکاریشان صمیمانه بود. آنچه عرض کردم، مربوط به اوایل پس از پیروزی انقلاب است.

■ تا آنجا که حافظه یاری می‌کند، در آن اوایل تنها فیلم "لیله‌القدر" ساختهٔ محمدعلی نجفی را می‌توان جزو فیلمهای مورد اشارهٔ شما دانست. آیا شما فیلم دیگری را بخاطر می‌آورید؟

ـ البته من الان حضور ذهن ندارم، اما یک‌سری فیلمهایی بود که چند گروه آماتور ساخته بودند. آنها به کمیسیون هنر و ارشاد اسلامی مجلس هم مراجعه کردند و گفتند که به هر سینمایی می‌رویم، حاضر نیستند فیلمهای ما را نمایش دهند.

■ فعالیتهای کمیسیون در طی مدت فعالیت خود در زمینهٔ سینما، چه بوده است؟

ـ کمیسیون، دو برنامه داشته است. یکی از این برنامه‌ها، حضور مداوم نمایندهٔ کمیسیون در شورای هنرهای نمایشی بود که این شورا زیر نظر معاونت سینمایی وزارت ارشاد اسلامی فعالیت می‌کرد و نقش بسیار سازنده‌ای در تصمیم‌گیریها داشت. در جلسات شورا، ضوابط فیلم در جمهوری‌اسلامی تدوین شد و به تصویب رسید، معیارهای اجرای تئاتر مطلوب اسلامی بحث شد و به تصویب رسید و حتی ضوابط شرکت زن در فیلم و تئاتر مورد بحث قرار گرفت و تصویب شد. متاسفانه در مورد اول، موانع و مشکلاتی پیش آمده که هنوز به دست مسئولان نرسیده است. اما دو مورد بعدی، قرار بود به مسئولان ابلاغ شود.

برنامهٔ دیگر کمیسیون این بود که از عده‌ای صاحبنظران و اندیشمندان فیلم در جمهوری اسلامی دعوت و نظرخواهی می‌کردیم. از جمله، عده‌ای از برادران شورای بازبینی فیلم آمدند و مسائلی را مطرح کردند که دیدیم مشکل سینما، مشکل قانونگذاری نیست که حل آن به عهدهٔ مجلس باشد بلکه باید خود مسئولان اجرایی بنشینند و در ارتباط و هماهنگی با یکدیگر، مشکلات را حل کنند.

■ مصوبه‌های کمیسیون در زمینهٔ سینما چه بوده است؟

ـ ما مشکلاتی در ارتباط با مصوبه داریم زیرا طرح و تصویب‌نامه‌ای که متضمن هزینه‌ای تازه برای دولت باشد یا از هزینه‌ها بکاهد، طبق قانون نمی‌توانیم ارائه کنیم، و این مسئله دست و پای ما را بسته است. به همین جهت فعالیتهایمان از طریق آن شورا بود که من به عنوان نمایندهٔ کمیسیون در شورا شرکت داشتم. نقش کمیسیون، جمع‌آوری نقطه نظرها و پیشنهادها، و مطرح کردن آنها با مسئولان است.

■ بنابراین کمیسیون، در این مورد نهاد تصمیم‌گیرنده نیست؟

ـ خیر.

○ چرا نمایندگان مجلس به اهمیت سینما و نارسائیهای آن، در کنار سایر مسائلی که در مجلس مطرح می‌شود، کمتر اعتنا می‌کنند؟

ـ این موضوع از دو علت سرچشمه می‌گیرد: یکی این‌که هنوز جایگاه و نقش هنر در نظام جمهوری اسلامی به درستی و خوبی تبیین نشده. یعنی با توجه به اهمیت و نقشی که هنر دارد و اصولا برای این‌که بتواند اثری در تاریخ بماند بدون هنر امکان‌پذیر نیست، ولی در این رابطه تلاش و فعالیت چشمگیری پس از انقلاب نشده که اهمیت و نقش هنر را در جامعه نشان دهد. البته فعالیتهای هنری به برکت جمهوری اسلامی رونق گرفته، به ویژه هنر در مسیر ارزشهای اسلامی دارد پیش می‌رود، ولی جایگاه و نقش آن در نظام جمهوری اسلامی مشخص نیست.

دومین علت اینست که باتوجه به مشکلات و تنگناهای اقتصادی، مسائل اقتصادی اکنون در اولویت قرار دارد و بعضی مسائل دیگر، به ویژه هنر، تحت‌الشعاع آن قرار می‌گیرد.

البته مسائل و مشکلات سینما را، ما به عنوان کمیسیون ارشاد، می‌دانیم. مشکل‌سینما، تنها با سرمایه‌گذاری حل نمی‌شود، بلکه مسائل دیگری هم هست که جنبهٔ تخصصی دارد. نمایندگان مجلس به این دلیل که مسائل قانونگذاری مربوط به مشکلات اقتصادی و سیاسی حوزهٔ انتخابیه‌شان فراوان است، کمتر فرصت کرده‌اند که در نخستین دورهٔ مجلس به این موضوع بپردازند. بیشتر بر عهدهٔ مسئولان اجرایی است که به دلیل تماس مستقیم و نزدیک آنها و لمس مشکلات، در این رابطه چاره‌اندیشی کنند.

■ چرا نمایندگان عضو کمیسیون که معتقدند با مسائل سینما هم آشنا هستند، مشکلات موجود را در جلسه‌های علنی مجلس مطرح نمی‌کنند تا اهمیت موضوع در سطح وسیعتری یادآوری و چاره‌جویی شود؟

ـ شخصا ضرورت یادآوری اهمیت‌این‌موضوع را احساس کرده‌ام و در نطقهای پیش از دستور، بر آنها تاکید ورزیده‌ام. منتها همانطور که گفتم طرحهایی که متضمن ایجاد هزینهٔ جدید یا تقلیل هزینه باشد، امکان ارائه‌اش از طریق کمیسیون وجود ندارد. ما ناگزیر بودیم مسائل را با مسئولان اجرایی در میان بگذاریم تا آنها که دستشان در زمینهٔ هزینه کردن نسبتا باز است، تصمیم‌گیریهای لازم را به عمل بیاورند.

■ آیا کمیسیون برنامهٔ مداومی جهت نظرخواهی از صاحبنظران و دست‌درکاران سینما دارد؟

ـ ما در این زمینه سه برنامه داریم: یکی دعوت از صاحبنظران متعهدی‌است که می‌شناسیم و یا احیانا خودشان درخواست وقتی از کمیسیون می‌کنند تا نظرهایشان را ارائه کنند. برنامهٔ دوم، گزارشها و نامه‌هائی است که افراد صاحبنظر و دست‌اندرکار، خودشان برای‌کمیسیون می‌فرستند. برنامهٔ سوم، مطالعهٔ ما پیرامون مسائل هنری از طریق مجلات و نشریاتی که در این زمینه منتشر می‌شود و نقطه نظرهای صاحبنظران را منعکس می‌کند. ما در کمیسیون، دست به نوعی تقسیم کار زده‌ایم و مسائل را به سه دستهٔ "ارشادی ـ فرهنگی"، "هنری" و "صدا و سیما" تقسیم کرده‌ایم که مسئولیت من، در زمینهٔ مسائل هنری است و آن را پیگیری می‌کنم.

*** اکنون تئاترهای خوبی به روی صحنه می‌آید که مبناهای انقلاب را خوب تحلیل می‌کند. می‌شود از این تئاترها به‌وسیلهٔ ضبط ویدئو فیلمبرداری کرد و در سینماها نمایش داد.**

*** ما به‌هیچ‌وجه مایل نیستیم صنعت سینما دولتی شود.**

■ کمیسیون، نارسائیهای سینما در ایران ـ اعم از تولید داخلی و نمایش فیلمهای خارجی ـ را به طور عمده معلول چه علتهایی می‌داند؟

ـ این نارسائیها را ناچار هستم در چهار دسته تقسیم کنم:

مسئلهٔ اول این است که هنوز ضوابط و معیارهای فیلم در جمهوری اسلامی مشخص نشده است. یعنی یک سناریست الان نمی‌داند که سناریو باید چه معیارهایی را داشته باشد، کارگردان هم همین مشکل را دارد. هنوز معلوم نیست که آیا کارگردانهای قبل از انقلاب هم می‌توانند فعالیت کنند یا باید جوشیده از متن انقلاب باشند. همین‌طور فیلمبردارها... و از همه مهمتر، مسئلهٔ بازیگران سینما است. هنوز مشخص نیست که باید با بازیگران گذشته، چه برخوردی کرد. آیا با توجه به نقشهای مفسد و تخریبی که در فیلمها داشتند وبه‌عنوان‌یکسری افراد عیاش و چاقوکش و عربده‌کش مطرح شده بودند، می‌توانیم آنها را در چهره و شخصیتهای اسلامی بپذیریم؟ آیا باید از آنها در سینمای انقلاب استفاده کرد؟ آیا باید در پشت صحنه استفاده کرد؟ آیا باید به آنها نقش منفی در فیلمها واگذار کرد؟... خوب اینها نقاط ابهامی است که هنوز مشخص نشده و ما بابت آن ضررهایی هم کرده‌ایم. یعنی تهیه‌کننده‌ای رفته و فیلمی را با هزینه و زحمت زیاد ساخته، بعد که فیلم به مرحله بازبینی رسیده، رد شده است. خوب، از آن کسانی که فیلم را ساخته‌اند دیگر نمی‌توان انتظار ساختن فیلم دیگری را داشت، زیرا ضابطه‌ها روشن نیست. بنابراین یا باید آن مشکلاتی که در راه اجرای آیین‌نامه‌ای که در شورای هنرهای نمایشی تهیه کرده‌ایم از میان برداشته شود، و یا ضوابط دقیق تازه‌ای تدوین و به اجرا گذاشته شود تا کسی که سرمایه می‌گذارد و فیلم می‌سازد، احساس امنیت کند.

مسئلهٔ دوم، وابستگی صنعت سینماست. ما حدود ۹۵درصد، ازنظر ابزار و وسایل فیلمسازی، وابسته به خارج هستیم و به دلیل مشکلات ارزی که وجود دارد، بعضی از وسایل در بازار سیاه تا ده برابر افزایش قیمت پیدا کرده است. و این خود مشکل بزرگی است.

مسئلهٔ سوم، عدم سودآوری تولید فیلم است. الان یک فیلم که بین شش تا هشت میلیون تومان هزینه برمی‌دارد، حتی اگر فروش خوبی هم داشته باشد، پس از کسر عوارض و مالیات و سهم صاحب سینما، حداکثر پنج میلیون تومان به دست تهیه‌کننده می‌رسد. به این ترتیب، او دیگر رغبتی برای ساختن فیلم بعدی ندارد.

مسئلهٔ چهارم، عدم شناخت ارزش واقعی فیلم است. سینما بهترین و ارزنده‌ترین وسیله‌ای است که می‌توانیم ارزشهای اسلامی را به کمک آن در سطح جامعه گسترش دهیم و پیام انقلاب را صادر کنیم.

البته برنامهٔ درازمدت ما این است که انشاءالله بتوانیم با خودکفایی در تولید داخلی، از واردات فیلم بی‌نیاز شویم. زیرا فیلمهای خارجی، هیچ‌یک با خواستها و فرهنگ ملت ما منطبق نیست. اما در کوتاه‌مدت، ناگزیر به ورود فیلمهای نسبتا خوب خارجی هستیم.

ولی تا آنجا که من اطلاع دارم، چندی پیش گروهی از وزارت ارشاد اسلامی و صدا و سیما به یکی از شهرهای ایتالیا رفته بودند. می‌گفتند حدود پانصد فیلم را دیدیم ولی تعداد فیلمهایی را که احساس کردیم می‌توانیم بیاوریم و حتی با عبور از تیغهٔ سانسور و حذف قسمتهایی، قابل نمایش باشد از تعداد انگشتان دو دست تجاوز نمی‌کرد. خط فیلمسازی در شرق، بر روی روال و اندیشه‌های چپ است و در غرب هم، فیلمها سرشار از سکس و خشونت، و در ارتباط با فرهنگ منحط غربی است.

با یکی از مسئولان اجرایی که صحبت می‌کردم، می‌گفت که حتی فیلمهای قدیمی ۲۵ ـ ۲۰ سال قبل را هم برای نمایش بررسی کردیم و فیلمهای قابل نمایش را هم اجازه دادیم اما دیگر فیلمی که بتوان نمایش داد، نمانده است. اگر این مشکل به همین شکل ادامه پیدا کند، باید گرایش پیدا کنیم به تهیه فیلمهای ویدئو از تئاترهایی که روی صحنه می‌آید.

■ یعنی به چه شکل؟

ـ اکنون تئاترهای خوبی به روی صحنه می‌آید که مبناهای انقلاب را خوب تحلیل می‌کند. می‌شود از این تئاترها به وسیلهٔ ضبط

بقیه در صفحه ۴۴





ماجراهای آقای خموشیان

شاید شیطان

"محمود تراب‌نیا" در سیمای جمهوری اسلامی مرکز بندرعباس فیلمی مستند ـ داستانی را در ۱۰۰ دقیقه تهیه و کارگردانی کرده که "شاید شیطان" نام دارد. این فیلم ۱۶ میلیمتری توسط شاپور باوقار فیلمبرداری شده است. فیلم بیان تازه‌ای درباره‌ٔ اعتیاد به مواد مخدر است. در این فیلم زندگی معتادان در اردوگاه معتادان بندرعباس به تصویر کشیده شده و در ضمن مقایسه‌ای میان آنها و معتادانی که در خارج از اردوگاه بسر می‌برند، وجود دارد. شخصیت اصلی فیلم، مردی معتاد است که کودکیش را در پرورشگاه زندگی کرده و سپس در دارالتادیب و زندانها بزرگ شده است.

"شاید شیطان" توسط محمد تراب‌نیا تدوین شده و منوچهر زرگرنژاد صدابرداری آن را به عهده داشته است.

ماجراهای آقای خموشیان

مجموعه داستانی "ماجراهای آقای خموشیان" که سیزده قسمت آن در نوروز قبل از اخبار از شبکه اول تلویزیون پخش شد، قرار است در قسمتهای ۱۰ تا ۲۰ دقیقه‌ای تا پایان سال جاری ادامه پیدا کند.

خموشیان مردی پنجاه‌وچندساله و بازنشسته دولت است که با حقوقی اندک خانواده‌اش را اداره می‌کند. او مردی پاک‌طینت و حراف است که با بی‌پروایی زشتی‌ها و ناروایی‌ها را برملا می‌سازد.

طراح و تنظیم‌کننده‌ٔ این برنامه سیروس قهرمانی، تهیه‌کننده‌ٔ برنامه علی پردلان‌صهبا، و کارگردان تلویزیونی آن کیومرث مبشری است.

در دندانت لانه دارم

بهمن عبدی، کاریکاتوریست مطبوعات، فیلمی ۱۵ دقیقه‌ای بطریقه نقاشی متحرک برای شبکه دوم تلویزیون ساخته است. نام فیلم "در دندانت لانه دارم"، و در مورد بهداشت دهان و دندان است. پسرکی روستایی دندانش درد می‌گیرد، پس از مدتی کرم دندان ضمن صحبت شروع به رجزخوانی می‌کند. کودک از هر کسی راه چاره را می‌پرسد ولی کسی نمی‌داند تا سرانجام چاره کار را پیدا می‌کند.

فیلمبرداری توسط مهدی سماکار انجام شده و تهیه‌کننده‌ٔ آن ابراهیم پورمنصوری است. تصویرهای بین دو حرکت را، مرتضی خانعلی ـ که او هم از کاریکاتوریستهای مطبوعات است ـ نقاشی کرده است.

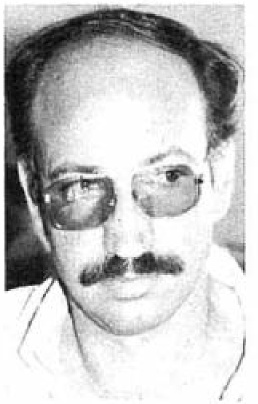
طلاق

ه کارگردان: فریدون جوادی ه فیلمبردار: غلامرضا رضی ه تدوین: شیرین وحیدی ه تهیه‌کننده: فرزانه عبدی ه تهیه‌شده در گروه اجتماعی سیمای جمهوری اسلامی ـ ۳۵ دقیقه، ۱۶ میلیمتری.

فیلمی است مستند درباره‌ٔ طلاق و پیامدهای ناگوار آن. هدف کارگردان تصویر نابسامانی‌های خانوادگی است که منجر به طلاق می‌شود، بخصوص ضایعات ناشی از جدایی و عواقب ناگواری که برای کودکان دربر دارد. قرار است بعد از نمایش فیلم، طی میزگردی مسئله‌ٔ طلاق و پیامدهای آن به وسیله‌ٔ مسئولان مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهد گرفت.



نمایی از فیلم "طلاق"



تجلیل از وارطان آنتانسیان

۲۳ اسفندماه سال گذشته مراسم یادبودی به مناسبت وفات "وارطان آنتانسیان" کارگردان باسابقه‌ٔ تلویزیون در محل آمفی تئاتر سیمای جمهوری اسلامی ایران برگزار شد.

در این مراسم که خانواده‌ٔ وی نیز حضور داشتند، حجت‌الاسلام مومن‌زاده، امام‌جماعت صدا و سیما، فخرالدین انوار معاونت امور سینمایی وزارت ارشاد و اکبر عالمی سرپرست لابراتوار تلویزیون، طی سخنانی خصایص اخلاقی و فعالیتهای او را در تلویزیون برشمردند. سپس فیلمهایی از او به نمایش گذاشته شد.

"وارطان آنتانسیان" یکی از افراد متخصص در کار تهیه‌کنندگی، کارگردانی و فیلمبرداری بود. او ضمنا در دانشکده صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران نیز تدریس می‌کرد. آنتانسیان، بعلت ابتلاء به بیماری سرطان ماهها قبل در یکی از بیمارستانهای لندن بستری شده بود ولی شدت بیماری بحدی بود که در سن ۳۵ سالگی او را از پا درآورد. وی طی ۱۵ سال کار در تلویزیون بیش از یکصد برنامه تهیه و کارگردانی کرد. برنامه‌ٔ تلویزیونی ورزش و مردم، فیلم‌ها و برنامه‌هایی درباره‌ٔ ارامنه‌ٔ ایران، فیلمهای کشتی کج گردان، جهان‌پهلوان تختی و کشتی لوچو از آن جمله بود.

فیلم "لوچو" اواخر سال گذشته در فستیوال ورزشی تورینو که هرساله از ۲۹ نوامبر تا ۲۳ دسامبر در ایتالیا برگزار می‌شود برنده دیپلم افتخار شد.

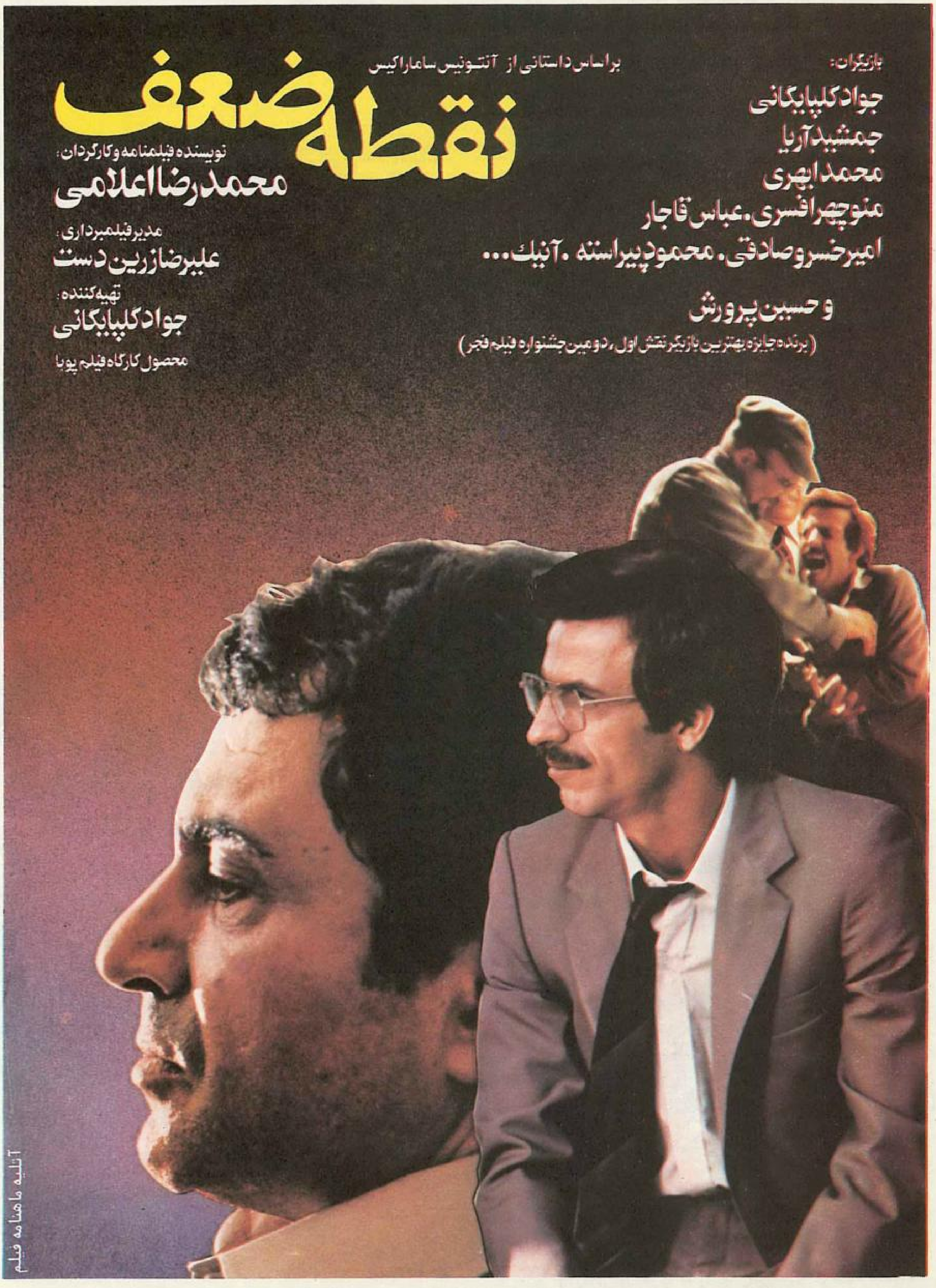
"لوچو" فیلمی مستند درباره‌ٔ یک نوع کشتی سنتی در استان مازندران بود که در عین حال به بررسی زندگی روزانه مردم این استان می‌پرداخت.

این فیلم بطور ۱۶ میلیمتری رنگی در ۶۱ دقیقه توسط "بوقوسیان" فیلمبرداری شده بود.

فیلم دیگر آنتانسیان "کج گردان" بود که در ۹۰ دقیقه بطور رنگی و ۱۶ میلیمتری فیلمبرداری شده بود. این فیلم مستند داستانی، رابطه‌ٔ بین اجتماع، مردم و سنت‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد و این رابطه را در قالب مراسم ازدواج در سیستان به تصویر کشیده است.

برنامه سینماهای آزادی (شهر فرنگ سابق) ، **بهمن** (کاپری سابق) ، **ملت** ،
پیوند، ایران، تیسفون، کریستال، توسکا، رنگین کمان، آستارا (تجریش) **و شهر قشنگ**




براساس داستانی از آنتونیس ساماراکیس
نقطه ضعف
نویسنده فیلمنامه و کارگردان:
محمدرضا اعلامی
مدیر فیلمبرداری:
علیرضا زرین دست
تهیه‌کننده:
جواد گلپایگانی
محصول کارگاه فیلم پویا
بازیگران:
جواد گلپایگانی
جمشید آریا
محمد ابهری
منوچهر افسری . عباس قاجار
امیرخسرو صادقی . محمود پیراسته . آنیك...
و حسین پرورش
(برنده جایزه بهترین بازیگر نقش اول، دومین جشنواره فیلم فجر)
آتلیه ماهنامه فیلم



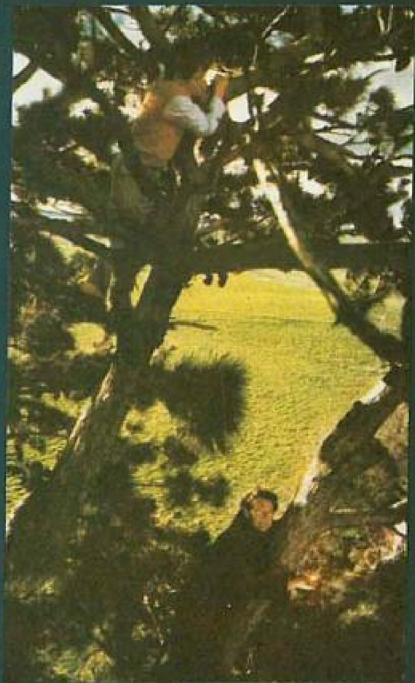
شرکت صنعتی
ای.سی.فیلم
کارخانجات احمدی
مبتکر و سازندهٔ دستگاه های ظهور و چاپ عکس رنگی
با ۵ سال سابقهٔ کار
شرکت صنعتی ای.سی.فیلم
کارخانجات احمدی
دستگاه چاپ عکس
پریشره دستگاه چاپ
دستگاه ظهور فیلم
دستگاه برش دورگرد
برای کسب اطلاعات بیشتر با تلفن های زیر تماس حاصل فرمائید:
دفتر مرکزی ۵۴۱۳۱۱ . کارخانه ۲۸۸۰۱ (کرج)



حسین کسبیان
محمد تقی کهنمویی
سیاوش تهمورث
فردوس کاویانی
بهرام علیان محسن صادقی
شکوفه کوثری مهرداد دانشپور
حمید دلشکیب منوچهر بهروج
و با معرفی
احمد عباسقلی
مدیر فیلمبرداری:
کریم دوامی
نویسنده فیلمنامه:
مجید قاری زاده
موسیقی متن:
فریدون شهبازیان
تدوین
سیاوش شاکری
آتلیه ماهنامه فیلم


نخستین تولید سازمان سینمایی رسالت
پخش از : کارگاه فیلم پویا
آن سفر کرده
تهیه کننده و کارگردان : احمد نیک آذر

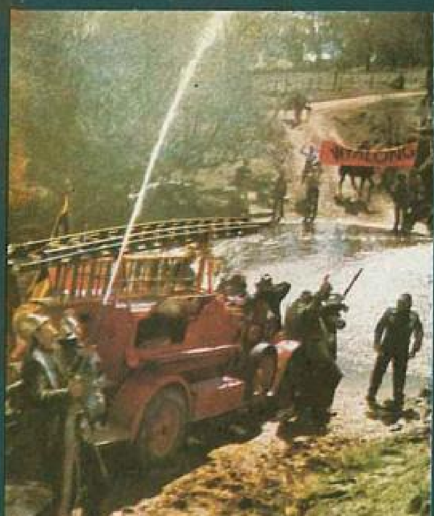


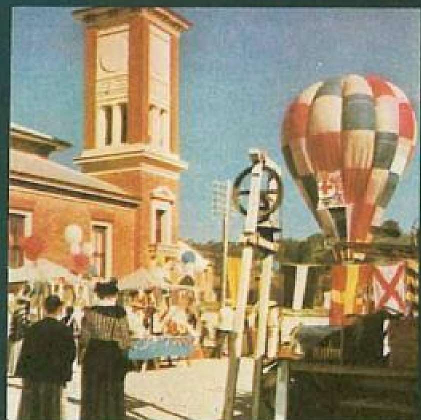












فیلم های آماده پخش

شبکه تعاونی

- سریوژا
- برادران چروی
- یکی بود یکی نبود
- داستان یک انسان واقعی

پخش نوروزی

- آتش بر فراز تلمارک
- قهرمان وطن
- عبور از میدان مین

«ایرانی»

گلدن فیلم

- استکس
- تب داغ
- سپید دندان
- ملخ زردگان

«ایرانی»

الهام فیلم

- خرگوش بلا گرگ ناقلا
- یازده امید فوتبال
- نقطه ضعف

«ایرانی»

- شبلات

«ایرانی»

رویال فیلم

- عبور از مرز جهنم
- همیشه سربلند
- شهر دیوانه
- روزهای سبز
- کوخ نشین ها

«دست تولید»

- خانواده یک سرباز

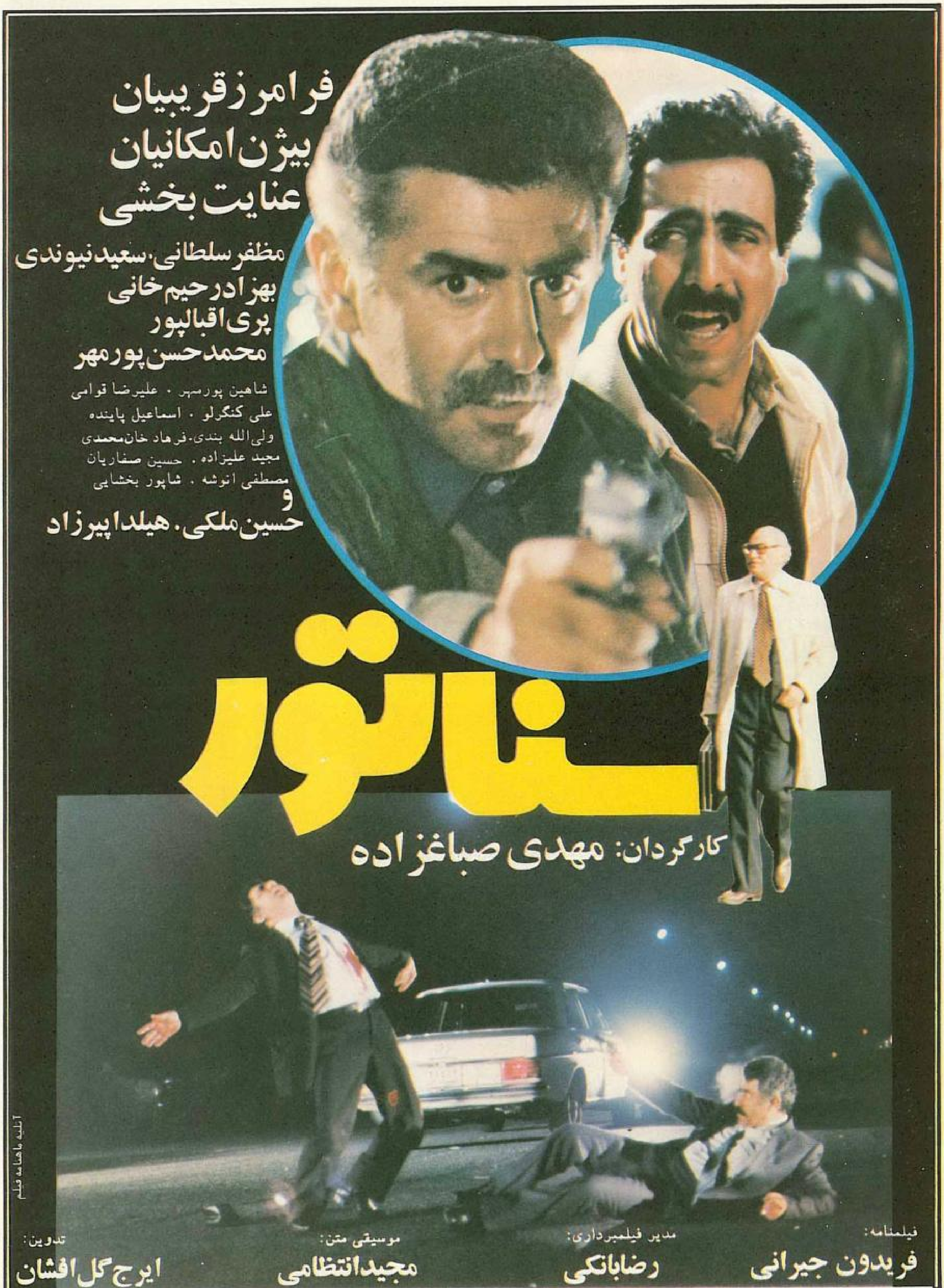
«دست تولید»

سوپر فیلم

- تعقیب
- تفنگ کهنه
- زیر دریا با وحشت
- فرمانروای تایگا
- استقلال طلبان
- دادگاه ویژه
- من زندان را دوست دارم
- شرق جاوه

سینماهای متحده

- هنگ شترسواران
- سفیر
- مبارزه در ونیز
- بازی مرگ
- فرار زنان الهیا


فرامرز قریبیان
بیژن امکانیان
عنایت بخشی
مظفر سلطانی. سعید نیوندی
بهزاد رحیم خانی
پری اقبالپور
محمدحسن پورمهر
شاهین پورمهر . علیرضا قوامی
علی کنگرلو . اسماعیل پاینده
ولی الله بندی. فرهاد خان‌محمدی
مجید علیزاده . حسین صفاریان
مصطفی انوشه . شاپور بخشایی
و
حسین ملکی. هیلدا پیرزاد
سناتور
کارگردان: مهدی صباغزاده
آتلیه ماهنامه فیلم
فیلمنامه:
فریدون جیرانی
مدیر فیلمبرداری:
رضابانکی
موسیقی متن:
مجیدانتظامی
تدوین:
ایرج گل افشان

فیلمهای ما، برای مردم جستجوگر است

نقل از سینما ست شماره سوم تابستان ۱۹۸۳
ترجمه: فریدون خامنه‌پور
گفتگو کننده: گری کروداس

گفتگو با ویتوریو و پائولو تاویانی، برادران فیلمساز سینمای ایتالیا

برادران تاویانی یک تیم کارگردان هستند که هردو در "سن میناتو" به‌دنیا آمده‌اند، پائولو در سال ۱۹۳۱ و ویتوریو در سال ۱۹۲۹. پدرشان وکیلی بود که به‌علت فعالیت‌های ضدفاشیستی‌اش از طرف مقامات دولتی مورد تعقیب بود.

برادران تاویانی در دانشگاه پیزا تحصیلات خود را به‌پایان رساندند، پائولو در رشتهٔ علوم و ویتوریو در رشتهٔ حقوق. آنها در زمان دانشجوئی به‌سینما علاقمند شدند، ابتداء یک کلوب سینمائی تشکیل دادند و سپس شروع به نقدنویسی کردند.

سپس تعدادی نمایشنامهٔ تجربی نوشتند و کارگردانی کردند، تعدادی فیلمهای کوتاه و مستند ساختند، تا در سال ۱۹۶۲ اولین فیلم سینمائی خود را عرضه کردند. دوفیلم اول آنها با همکاری والنتینوارسینی کارگردانی شد. تاویانی‌ها در هماهنگی کامل، به شکل یک‌گروه کار می‌کنند، و در طرح‌ریزی، نوشتن و کارگردانی، مشترکا" با هم همکاری دارند. آنها اغلب به‌نوبت‌قسمتهای مختلف یک فیلم را کارگردانی می‌کنند. فیلم‌های آنها به ویژه دربارهٔ مسائل اجتماعی جنوب ایتالیا است.

"پدر سالار" (۱۹۷۷) آنها اولین فیلمی درتاریخ سینما بود که هم برندهٔ جایزهٔ نخل طلائی و هم برندهٔ جایزهٔ منتقدین بین‌المللی در فستیوال کان شد.

"شب سن لارنزو" (۱۹۸۱) نهمین فیلم آنها، برندهٔ جایزهٔ مخصوص داوران در فستیوال ۱۹۸۲ کان شد.



■ از آنجائی که شما مثل بسیاری از فیلمسازان ایتالیائی، فرزندان نئورئالیزم هستید، نظرتان دربارهٔ این جنبش سینمائی چیست؟

ویتوریو: ما موقعی فعالیت سینمائی خود را آغاز کردیم که تمام فیلم‌های نئورئالیست روسلینی، ویسکونتی و دسیکا را دیده بودیم. طبیعتا" این فیلم‌ها نفوذ قابل توجهی روی ما گذاشته چون در خانواده‌ای، در یک شهرک به‌دنیا آمده بودیم، تقریبا" شناختی درباره سینما نداشتیم ما عاشق تئاتر، نمایش‌های موزیکال وملودرامهای قرن نوزدهم بودیم. سپس از شهر کوچک خودمان سن میناتو برای تحصیلات عالی به پیزا رفتیم. ما که تازه فاجعهٔ جنگ جهانی دوم را پشت سر گذاشته بودیم روزی اتفاقی فیلم "پائیزا" ساختهٔ روسلینی (۱۹۴۶) را دیدیم. بدین‌ترتیب انعکاس جنگ را روی پردهٔ سینما مشاهده کردیم، و دیدن این تجربه‌های زمان جنگ در فیلم روسلینی بیشتر ما را آگاه کرد. آن روز تصمیم گرفتیم که سینما زندگی ما باشد، و از آنجا رابطهٔ ما با جنبش نئورئالیزم آغاز شد.

اولین فیلم مستندمان به‌وسیله چزاره‌زاواتینی، همکار دسیکا، تهیه شد. ولی وقتی شروع به ساختن اولین فیلم سینمائی خود کردیم، متوجه شدیم که جنبش نئورئالیزم روبه زوال می‌رود. لذا موقعی که فعالیت سینمائی‌مان را آغاز کردیم تصمیم گرفتیم از نئورئالیزم دوری کنیم. می‌خواستیم این سینمـــا واکنشی باشد به‌چیزی کهنه و چیزی نو: کهنه، سبک شکسپیر در تئاتر و وردی در اپرا و نو، چیزی بود که خودمان خلق کردیم. ازاین جهت احساس می‌کردیم گوئی پدر عزیزی را به‌خاک می‌سپاریم. هر چند که این پدر مرده و مدفون شده بود، ولی او نفوذ عمیقی درخاطر ما دارد.

پائولو: در ایتالیای بعداز جنگ، طی جنبش نئورئالیزم، عقیده برآن بود که خوب و بد دو چیز کاملا" مجزاست که به‌وضوح می‌توان آن‌ها را از یکدیگر تشخیص داد. ولی با گذشت سال‌ها، تشخیص خوب و بد از یکدیگر دشوارتر شد. به‌نظر می‌رسید که خوب و بد باهم ترکیب شده‌اند. آن‌ها که از نئورئالیزم بیرون آمدند، با دیدن تجهیزات جدید فیلمبرداری، و ابزارهای نوینی که با آن می‌شد خود را بیان کـرد، احساس پریشانی کردند، و بدین ترتیب سینمای دهه شصت ایتالیا متولد شد.

■ در حقیقت شما سعی کردید که به نئورئالیزم جان تازه‌ای بدهید، و آن را با عناصر بیانی جدید ترکیب کنید. سبکی که می‌خواهید به آن برسید چگونه تشریح می‌کنید؟

پائولو: فیلمهای ما سینمای کلاسیکی است که گرایش به‌سوی حماسه دارد.

■ تئوری برشت تاچه‌حدی در آثار شما اهمیت دارد؟

پائولو: پس زمینه فرهنگی ما بسیار مدیون برشت است، اما ما ایتالیایی و ناپولیتن هم هستیم. برشت نقش مهمی را در تکامـــل روشنفکرانهٔ ما ایفاء کرد، ولی این مورد مخلوط بود باژستیکولیشن (ضمن صحبت، اشاره سرودست به کاربردن)، و تمامی سبک کمدی دلارته برشت در شمال اروپا به دنیا آمده بود، درصورتیکه ما زیر آفتاب جنوب بزرگ شده‌ایم.

ویتوریو: مسلما "رابطهٔ" ما مستقل و جدا از برشت است، ولی برای اینکه خودمان را حقیقتا" از او جدا کرده باشیم، باید اول درآن غرق می‌شدیم. فیلم‌های ما را می‌توان به‌آب‌دوش حمام‌اسکاتلندی تشبیه کرد که ابتداء داغ است و درآخر سرد می‌شود بدین‌ترتیب پدیدهٔ فاصله‌گذاری برشت برای ما استهزاءآمیز جلوه کرد.

■ ممکن است دربارهٔ استفادهٔ غیرطبیعی از موسیقی و صدا که یکی از ویژگی‌های خاص فیلم‌های شما است توضیح بدهید؟

پائولو: قبلا" ویتوریو توضیح داد که موسیقی قرن نوزدهم نفوذ فراوانی روی ما داشته، بنابراین ما به اصطلاح موزیکال به دنیا آمده‌ایم! احساس می‌کنیم که سینما وارث این موسیقی است. هرگز فکر نمی‌کنیم که موسیقی فقط برای تفسیر صحنه است، بلکه موسیقی به‌اندازهٔ یک شخصیت فیلم اهمیت دارد.

برای بعضی از کارگردانها، سینما وسیله‌ای برای تعبیردراماتیک یا روایتی است ـ برای‌ویسکونتی، روایتی، برای پازولینی، تمثیلی ـ ولی برای ما ساختار فیلم شباهت زیادی به ساختار یک قطعهٔ موسیقی دارد. منظورمان این نیست که می‌خواهیم یک قطعهٔ موسیقی را تجزیه کنیم. منظورمان اینست که در فیلمهائی که می‌سازیم موسیقی اهمیت فراوان دارد، و خود به سینما بدل می‌شود.

ویتوریو: مایلم دربارهٔ آثار صوتی بطورکلی صحبت کنم. صوت می‌تواند صدای انسان، سروصدا و یا می‌تواند سکوت باشد. در فیلم "میشل مقدس یک‌مرغ داشت"، قهرمان اصلی در یک سلول‌انفرادی، در سکوت مطلق، زمان حداقل یک سوم فیلم را به سر می‌برد. سالهای دراز زندان انفرادی در انتظار اواست. تصمیم می‌گیرد کـــه نمی‌خواهد فقط زنده بماند، بلکه می‌خواهد زندگی هم بکند. بنابر این تمام سلول خود را با آثاری

فیلمشناسی

۱۹۶۲ ـ	مردی برای سوختن
۱۹۶۳ ـ	یاغی‌های ازدواج
۱۹۶۸ ـ	ویران شده‌ها
۱۹۶۹ ـ	زیرعلامت عقرب
۱۹۷۲ ـ	میشل مقدس یک خروس داشت
۱۹۷۴ ـ	آلونسانفان
۱۹۷۷ ـ	پدر سالار
۱۹۷۹ ـ	مزرعه
۱۹۸۱ ـ	شب سن‌لارنزو

از حقیقتی که از آن مجزا شده است، پر می‌کند. در طول فیلم، صداهای امواج دریا، شبی به‌اتفاق دوستان، و قطعه‌ای موسیقی در سلول طنین می‌اندازد. ما از تئاتر خیلی دورهستیم.

■ درچه مرحله از فیلمسازی آثار صوتی فیلمهایتان را طرح‌ریزی می‌کنید؟

پائولو: موقعیکه سناریو می‌نویسیم. ابتداء آهنگساز را می‌بینیم و باهم تصمیم می‌گیریم که آثار صوتی و موسیقی در کجای هرصحنه قرار گیرد.

هنگامیکه فیلمنامهٔ "زیرعلامت عقرب" را می نوشتیم، مدام به قطعهٔ "پرستش بهار" استراوینسکی گوش می‌کردیم. اما وقتی فیلم را تمام کردیم موسیقی کاملا" متفاوتی به‌کار بردیم. ولی ساختار فیلم در حقیقت بازتاب همان قطعهٔ استراوینسکی است.

ویتوریو: صحنه‌ای را که "فولویو" در خانهٔ پدرش از خواب بیدارمی‌شود، درفیلم "آلونسانفان" به خاطر می‌آورید؟ قطعهٔ موسیقی در آن صحنه در حقیقت نقطه حرکت ما بود. با گوش‌کردن به این قطعهٔ موسیقی تصمیم گرفتیم صحنه چه‌شکلی پیدا کند. خیلی از قسمت‌های فیلم‌های ما نتیجهٔ عملکرد یک ترانه یا قطعهٔ موسیقی می‌باشند.

■ آیا دلواپس نیستید که خیلی آوانگارد باشید و از تماشاگران فیلم‌هایتان فاصله بگیرید؟

ویتوریو: ما همیشه بیننده را درنظر می‌گیریم. ولی هرگز هیچ چیزی را قربانی عکس‌العمل‌های بیننده نمی‌کنیم. گاهی که‌حس‌می‌کنیم بیانی بالاتر از درک بیننده است، محافظه کارمی‌شویم. موقعیکه فیلمنامه "پدر سالار" را می‌نوشتیم کمپانی‌های پخش فیلم بارها به ما گوشزد کردند که باید دیوانه باشیم که می‌خواهیم چنین فیلمی بسازیم و هیچ‌کس به تماشای آن نخواهد رفت. خیلی مشکل‌می‌توان پیش‌بینی کرد تماشاچی چه‌چیزی را قبول، و یا رد خواهد کرد.

امروزه چنین احساس می‌کنیم که خیلی مهم است فیلمهایمان ساده و واضح باشد، بدون آنکه گستاخی‌مان را از دست بدهیم.

فیلم‌های ما برای مردم پژوهش طلب است و فرق نمی‌کند در کجا، ایتالیا، آلمان و یا در آفریقا. برای ما هیچ بینندهٔ خاصی مطرح نیست. اگر بیننده در پی‌کشف چیز تازه‌ای باشد، فیلم‌های ما آنان را در جستجویشان کمک می‌کند.

■ خیلی از فیلمهای تاریخی شما دارای موضوعهای سیاسی روز است. چرا بیشتر راجع به اجتماع معاصر ایتالیا فیلم نمی‌سازید؟

ویتوریو: فیلمساز همیشه از ابزار فیلمسازی برای بیان‌نظرهای خود استفاده می‌کند. می‌توان از گذشته حرف زد و زمان حال را در نظر داشت. و اغلب که از زمان‌حال حرف می‌زنیم نتیجه فیلمی دربارهٔ گذشته از کار در می‌آید. در فیلم "مارسی‌یز" (۱۹۳۸) رنوار— دربارهٔ انقلاب فرانسه— به حماسهٔ تاریخی کمتر توجه شده و اهمیت آن به مستند بودنش است. همانطور فیلم ما "آلونسانفان" یک چنین فیلمی بود. این فیلم دربارهٔ زمان حال ایتالیا بود اما داستان فیلم در قرن نوزدهم اتفاق می‌افتد. گاهی اوقات داستان را در دوران تاریخی قرار می‌دهیم تا از درگیری با مسائل معاصر فارغ شویم. دوفیلم اولیهٔ ما: "مردی برای سوختن" و "ویران شده‌ها" در زمان معاصر مطرح است. "مزرعه" نیز فیلمی در زمان معاصر بود.

■ در فیلم "مزرعه" چه‌چیزی می‌خواستید بیان کنید؟

ویتوریو: بعد از فیلم "پدر سالار" که موفقیت‌های غیرمنتظرهٔ جوانی را نشان می‌داد، احساس کردیم که نیاز به بررسی جوانانی است که رویاهایشان برآورده نمی‌شود. جوانان فیلم "مزرعه" در دو دنیا زندگی می‌کنند، دنیای خیالی و واقعی. آنها بعلت موقعیت اجتماعی مجبور به‌انتخاب پیشه‌هائی هستند که از آن بیزارند. شخصیت‌های فیلم دچار جنون جوانی هستند و علاوه براین‌تضاد مشقت‌آور، تضاد شخصی‌تری هم وجود دارد. اینان در عشق و در روابط شخصی، سعی می‌کنند روش جدیدی را عرضه کنند که شاید هنوز آمادگی‌اش را ندارند. به همین‌دلیل احساس دلشکستگی و یاس شدید می‌کنند. موقعیکه "جیووانی" خودکشی می‌کند، دلیلش طرد چیزی نیست، بلکه تائید چیزی است که دیگران از او سلب کرده‌اند. او این‌کار را در تایید حق خود، در طرد آنچه دیگران از او محروم کرده‌اند می‌کند. آیا منظورم را می‌فهمید؟



میشل مقدس یک خروس داشت



شب سن‌لا رنزو

■ بله، ولی فکر نمی‌کنم که با آن موافق باشم. تاثیر فیلم آن است که وی بالاخره تسلیم ناامیدی موقعیت خود می‌شود.

ویتوریو: ولی به‌طورکلی فیلم تاییدی برنوعی بی‌عدالتی است که اثر آن درجوانان، احساس تسلیم به‌همان ناامیدی که شما اشاره می‌کنید می‌دهد.

پائولو: شاید درست نیست که تمام معنی فیلم را در صحنهٔ آخرش جستجو کنیم. ویتوریو راجع به فیلم بطورکلی حرف زد. مثلا" "اوژنیا"، مدام در فیلم تاکید می‌کند که به خوشبختی اعتقاد دارد، و سایر شخصیت‌های فیلم هم نشان می‌دهند که به‌خوشبختی معتقدند. اما خوشبختی، به علت ساختار اجتماعی و بعضی شرایطی است که آنها را تحت فشار قرار می‌دهد، امکان‌پذیر نیست. با وجود این، همیشه باید آگاهی واطلاع از امکان چنین خوشبختی وجود داشته باشد. حتی اگر داستان مملو از یاس باشد، فیلم نباید این چنین باشد. معنی فیلم در زبان آن است. چون مسلما" ما هنوز به قدرت سینما ایمان داریم.

■ از نقطه‌نظر تفسیر فیلم، "آلونسانفان" خیلی انتقادی‌است. تقریبا" یک ساتیر (اثر کمدی انتقادی) است. گاهی چنین به نظر می‌رسد که انتقادی است از گروههای انقلابی که دارای هدفهای نیک، ولی بطوراسف‌انگیزی ساده‌دلانه هستند. آیا امکان دارد که بشود این چنین تفسیر کرد که این فیلم نه‌تنها انتقادی از این گروههای انقلابی، بلکه پوچی تمام امیدهای چنین گروههائی را نشان می‌دهد؟

ویتوریو: امیدواریم که اینطور نباشد. تماشاچی باید این فیلم را به عنوان دلیل لزوم صبر و شکیبایی در انقلاب ببیند. همچنین خیلی مهم است که دورهٔ تاریخی را که فیلم در آن اتفاق می‌افتد، در رابطه با وضعیت زمان حال بررسی کنیم. "آلونسانفان" در دوران تجدید سلطنت خانوادهٔ بوربن در فرانسه (۱۸۳۰ — ۱۸۱۴) اتفاق می‌افتد. گروه‌انقلابی به این تجدید سلطنت چه‌واکنشی نشان می‌دهند؟ از یک جهت، شاهد گروه انقلابی جوانی هستیم که به‌سوی آینده‌ای بسیار دور در حرکت هستند. از جهت دیگر، شاهد فرار "فولویو" به گذشته هستیم. و میان این دوجهت، آلونسانفان و جامعهٔ آرمانی

بقیه در صفحه مقابل

بقیه از صفحه ۲۷

آمریکا در ویتنام...

از بستر بیمارستان با فروتنی اظهار میکند: " واقعا" راجع به جنگ چیزی نمی‌دانم... مردم ویتنام را نمی‌شناسم و از سیاست هم چیزی نمی‌دانم ".

آنها طبیعت این جنگ را هم نمی‌فهمند.

ژنرال آیزنهاور چنین سخنرانی میکند: " اگر ما وارد جنگی شدیم، من معتقدم که باید درآن پیروز باشیم... و این باید در درجه اول اولویت باشد... ایده خود من این است که: هرکاری که امکان دارد انجام شود، هرچه سریعتر و بهتر، از همه امکانات استفاده شود و زودتر قضیه تمام شود. این نوع درک آمریکائی از جنگ، نشان میدهد که چقدر رهبران نظامی در اشتباهند. آنها چیزی راجع به خصوصیات سیاسی این جنگ نمی‌دانند و این باریک‌بینی سیاسی است که افتضاح ویتنام، بمباران هیروشیما درجنگ جهانی دوم، پیدایش قسمت عمده جنگ سرد و اشکالات متعدد سیاست خارجی آمریکا را موجب شده است. اگر هدف از جنگ، پیروزی فقط به‌خاطر پیروزی است، پس بسختی میتوان فهمید که اصولا" جنگ برای چیست؟

بنابرنظر فیلم، تلاش‌های تظاهرکنندگان هم منفی‌بافی وضد سازندگی است. افراد زیادی مانند نلسون راکفلر. سناتور جان تاور (تگزاسی) و حتی زن رهگذری در خیابان معتقدند که آتش‌بس موقت فقط باعث میشود که ویتنام‌شمالی وارد مذاکره نشود و ممکن است تاخیری در بازگرداندن سربازان به آمریکا ایجاد کند. هم‌چنین تظاهرکنندگان از نظر فیلم، خوبی‌های آمریکا را نمی‌بینند (برای سالهای سال، یکی از روش‌های مورد علاقه دولت آمریکا برای حمله به مخالفان خود این بوده است که درحالیکه حرکات و رفتار آنها را خنثی میکند، از طرف دیگر سخنرانی‌های آزاد برپا کند و داد سخن از آزادی برانند). گذشته از این، فیلم ادامه میدهد که، همین انسان‌دوست‌ها هستند که خود، انسانیت ندارند. این مطلب بوسیله دوفصل در آخر فیلم، کاملا" زیرکانه مطرح شده است. تظاهرکنندگان فریادمیزنند "به‌جهنم، نه، ما نخواهیم‌رفت." قطع میشود به صحنه‌های جنگ درویتنام که سربازان با زحمت ودر شرایط بد، درحال جنگند. دراینجا چارلتون هستون میگوید: " در ویتنام جنوبی، رژه‌های دیگری بود که فریادهای" به جهنم، نه، ما نخواهیم رفت" وجود خارجی نداشت، چون بدون دفاع از خانواده و مملکت. آنان دیگر زندگی نمی‌داشتند ".

وبالاخره نماهای دیگری را می‌بینیم که تظاهرکنندگان بامشعل در خیابان پنسیلوانیا به‌راه‌پیمائی مشغولند. و صدای هستون میگوید: "مشعل‌های تازه روشن شده برای گروهی در یک سرزمین سمبل میشوند..." وکات میشود به مشعل‌های سربازان که در یک تشییع جنازه شبانه در ویتنام جنوبی رژه میروند و صدای هستون میگوید" و برای گروهی دیگر در یک سرزمین دیگر هم سمبل میشود". دراینجا پیام کاملا" آشکار ومعلوم است: آمریکائی‌هائی که برای "آزادی" در ویتنام جنگیدند شرف دارند، وتظاهرکنندگان هم ابله‌اند، و یا مودبانه بخواهیم بگوئیم، گمراهند و مخالف بشریت. واین است آن بحثی‌که فیلم را به پایان میرساند.

فیلم "ویتنام! ویتنام" شکست خورد، چون هیچکس حتی افسران و سربازان جنگ دیده در ویتنام هم این طرزفکر را قبول نداشتند. حتی قبل از سال ۱۹۷۱ درگیری آمریکا در ویتنام بعنوان یک جنگ‌نژادپرستانه، استیلاطلبی، ضداخلاقی و ضد سازندگی تلقی میشد. در سال‌های اول دهه ۱۹۷۰ بسیاری‌ازدولتهای‌جهان سوم استقلال می‌یافتند و دیگر احتیاجی یا علاقه‌ای به‌حمایت اقتصادی و سیاسی یک ابرقدرت نداشتند. با نیروگرفتن از احساسات میهن پرستانه، رهبران برخی از کشورهای جهان سوم به این نتیجه رسیدند که برای مطرح‌بودن در سطح بین‌المللی بهتر است کاری کنند تا ابرقدرتها خود بجان هم بیافتند. از هرگوشه دنیا، فریاد آزادی‌خواهی واستقلال طلبی بلند شد. آمریکا به‌عنوان یک کشور امپریالیستی جهانخوار و ظالم که سعی در براندازی فرهنگ ملتها داشت به جهانیان معرفی شد و هیچ‌گونه تبلیغاتی نمی‌توانست آبروی آمریکا را در ویتنام حفظ کند.

سازمان بعنوان سمبل سیاست آمریکا در خارج، مورد حمله قرار می‌گرفت. در همان سالی که فیلم "ویتنام! ویتنام!" قرار بودپخش شود، ساختمانهای سازمان سرویس اطلاعاتی آمریکا (USIS) درکشورهای خارج ۴۷ بار مورد حمله قرار گرفت و خساراتی نزدیک به ۱۳۴ میلیون دلار ببار آمد. این حمله‌ها در کشورهای ترکیه، پاکستان، هندوراس، آرژانتین، بولیوی، جامائیکا، آلمان، یوگسلاوی، پرتقال، فیلیپین و تایوان صورت گرفت و تظاهرات عظیم سیاسی برعلیه آمریکا انجام شد. سازمان همانجا باید می‌فهمید که دیگر کسی حوصله شنیدن حرفهایش را ندارد. افراد تصمیم‌گیرنده آن بدرستی نمی‌دانند که هدف سازمان دقیقا" چیست؟ این بی‌هدفی و نابسامانی فکری سازمان، تبلیغاتش را هم تحت تاثیر قرار می‌دهد. فیلم "ویتنام! ویتنام!" نمونه خوبی برصحت این موضوع است. دراصل، فیلم که در سالهای ۱۹۶۰ طراحی شده بود فقط قرار بود، افتخار و سربلندی سربازان آمریکائی را که حامی آزادی آمریکا هستند، نشان‌دهد وقرار نبود "بحثی" درکار باشد. ولی باگذشت زمان، مخالفت‌های داخلی آمریکا شدت گرفت و دیگر نمی‌شد آنرا نادیده گرفت. سازمان هم تجربه‌ای دراین زمینه نداشت و نتیجه‌اش ساختن فیلمی شد تدافعی که به سئوالات آمریکائی‌ها به‌روش آمریکائی پاسخ میداد. یعنی پاسخی که هیچ‌ربطی به خارجیان پیدا نمی‌کند، خارجیانی که قرار بود تماشاچی اصلی فیلم باشند. ■

فیلمهای ما...

بقیه از صفحه قبل

(Utopia) را داریم. جامعهٔ آرمانی تنها عامل پیروزی در فیلم است، و آن است که فولویو را مجازات می‌کند، و به آلونسانفان قدرت می‌دهد که در تخیلاتش غرق شود. این اشتیاق به‌رسیدن جامعهٔ آرمانی بود که به ما الهام داد تا درآخر فیلم با حروف درشت بنویسیم "آلونسانفان"، وبا موسیقی به‌آن تاکید کنیم.

این فیلم را در دانشگاه تورین نشان دادیم و بعد ازنمایش آن با در حدود دوهزار دانشجو صحبت کردیم. آنها پرسیدند: "با ساختن این فیلم چه‌توصیه‌ای برای ما دارید؟ چگونه پیشنهاد می‌کنید به‌این جامعهٔ آرمانی که همهٔ ما در جستجویش هستیم برسیم؟" به ایشان جواب‌دادیم—همانطور که امروز هم به‌آن معتقد هستیم — فیلم پیغام و راه‌حل عرضه نمی‌کند، فقط سئوالهائی دربارهٔ زمان ما می‌کند. وقتی که از سینما خارج می‌شویم باید از خودمان بپرسیم چکار کنیم، و بدنبال راه‌حل بگردیم. اگر سئوال بدین اندازه تکان‌دهنده است، لذا نتیجه‌ای باید حاصل شود.

■ **فکر می‌کنم سینمای ایتالیا یکی از بهترین سینماهای جهان و همچنین از سیاسی‌ترین سینماها است. به‌عقیده‌شما دلیلش چیست؟**

ویتوریو: درآمریکا سیاست معنائی کاملا" متفاوت از سیاست در ایتالیا دارد. ایتالیائی‌ها خیلی سیاسی هستند، هرکسی برای خود عقیدهٔ سیاسی دارد و سیاست عاملی خارج از زندگی ایتالیائی‌های عادی نیست. اما بعقیدهٔ من، این موضوع دارد اهمیتش را کم‌کم از دست می‌دهد و سیر نزولی دارد. بدبینی در ایتالیائی‌ها رخنه کرده است. و این، بحرانی است بزرگ. بحرانی که ارزشهای جامعه را مورد سئوال قرار می‌دهد، امیدهای نافرجامی که هرگز برآورده نخواهد شد، اسطوره‌هائی که برای همیشه متلاشی شده‌اند، و یک بحران اقتصادی شدید، یک دورهٔ نزول.

■ **چطور شما دونفری یک فیلم را کارگردانی می‌کنید؟**

ویتوریو: فیلمسازی همیشه یک کوشش گروهی بوده است. درساختن یک‌فیلم، فیلمنامه‌نویس، کارگردان، دستیار کارگردان، فیلمبردار، مونتور، منشی صحنه، طراح، آرایشگر... و غیره، سهم دارند. اما چیزی که شاید باعث تعجب دیگران باشد این است که چگونه دونفر، یک فیلم را کارگردانی می‌کنند. دوست داریم چنین فکر کنیم که هرکدام از ما نیمه‌ای از یک اختلال عصبی هستیم که‌باهم یک اختلال عصبی کامل را تشکیل می‌دهیم.

درحقیقت، ابتداء یکی از ما صحنه‌ای را کارگردانی می‌کند، سپس دومی دنبالهٔ کار را می‌گیرد. این کار خیلی علمی است و درعمل هم خیلی ساده است، ولی توضیح آن مشکل است. ما بخوبی باهم کار می‌کنیم و خیلی دقیق هستیم.

وقتی یکی از ما صحنه‌ای را کارگردانی می‌کند، بدین‌معنی است که او کنترل را بدست گرفته، و سایر افراد گروه تابع دستورهای او می‌شوند، و دیگری ساکت می‌ماند. سپس هنگامی که دیگری کنترل را بدست می‌گیرد، اوتازه نفس، پر از نیرو و انرژی است. ما دوقطب مخالف هستیم که‌همدیگر تکمیل می‌کنیم. ■



تولد یک ملت ، ساخته‌ٔ گریفیث

زیربناهای سیاسی سینما، ۲

نژادپرستی در سینمای آمریکا

در سالهای دهه شصت سینمای اروپا به ارائه نیروهای تعیین‌کننده هویت ستارگان و پرسوناژهای ارائه‌شده پرداخت. در فیلم "ازنفس‌افتاده" (۱۹۶۰ ـ ژان لوک گدار) می‌بینیم که "ژان پل بلموندو" به قالب شخصیت "همفری بوگارت" درمی‌آید و اعلام‌کننده گرایش نسل بعدی نسبت به شهرت شخصیتهای گذشته است. "مارچلو ماسترویانی" نمونه مرد اگزیستانسیالیست (هستی‌گرای) اروپائی و "ژان مورو" را می‌توان بهترین نمونه زن عاقل و مطمئن به نفس اروپایی در فیلم "شب" و سایر فیلمهای مشابه دانست. "ماکس فن‌سیدو" و "لیو اولمن" نسخه‌های سوئدی اینها محسوب می‌شوند.

این افراد در حالیکه بازیگر هستند، ستاره نیز محسوب می‌شوند، اما در مسیر زندگی هنری خود گاهی نقشهایی انفرادی ایفا کرده‌اند که گاهی بر آن شخصیت ستاره‌ای آنها برتری داشته است. (۱)

سینمای امریکا در اواخر سالهای دهه شصت گرایش جدیدی را به زندگی نشان داد و این در واقع پایان دوران درخشش ستارگان وشخصیتهای قدرتمند سینمائی بود که با نظرگاهی سیاسی، نوعی بینش انتقادی را نسبت به‌آنها در تماشاگران نشان داد. اینجا بود که سیستم ستاره‌سازی هالیوود می‌کوشید تا در بالاترین درجهٔ آسیب‌پذیری خود از نظر روانشناسی، نقشهائی را که با تصورات خودش مطابقت ندارد ممنوع و مردود اعلام دارد. نقش‌آفرینی‌هایی مانند آنچه "همفری بوگارت"، "کلارک گیبل" و یا "جان وین" انجام می‌دادند قابل پذیرش بود، ولی هیچ ستاره مذکری وجود نداشت که (مانند این سه‌نفر) تیپی خشن و قدرتمند ارائه کند و یا در قالب پرسوناژهای هنرپیشگانی چون "فرد آستر" یا "کاری گرانت" بصورت نمونهٔ افراد آگاه و شهرنشین جلوه کنند. این بینش انتقادی موجب نوعی آزادی روشنفکرانه در تماشاگر شد..

مسائل شبه‌انقلابی سالهای دهه شصت در امریکا به مدت بیش از ۵ سال توسط دو شخصیت سینمائی سالهای ۱۹۵۰ یعنی "مارلون براندو" و "جیمزدین" که نمایشگر چهره جوانان طغیانگر نسل خود بودند، در واقع قبل از زمان موعود اتفاق افتاد و این نوعی پیش‌بینی روانکاوانه اجتماعی بود که قبلا از آن صحبت شد. در اروپا "ژان لوک گدار" با فیلم "زن چینی" (۱۹۶۷) شورش دانشجویان دانشگاه "نانتر" در ماههای مه و ژوئن سال ۱۹۶۸ را با دقت و صراحت تمام یکسال قبل از وقوع زمان اصلی‌اش پیش‌بینی کرد.

تلویزیون بنحو بسیار زیادی نافذ و همه‌جاگیر است، بنابراین حداقل در ایالات متحده که برنامه‌های مردم‌پسند و پربیننده حد وسطی بیشتر از برنامه‌های دیگر را دارا هستند، می‌بینیم که داستانهای عامیانه و محبوب همگان چگونه در خدمت این برنامه‌ها قرار می‌گیرد.

عملکرد رسانه‌ها یکی‌از حقایق‌اصلی سیاستهای رادیکالی در سالهای دهه شصت محسوب شده و هنوز هم چنین است. این قابلیت فیلم، یعنی معتبر ساختن واقعیت، مهمترین عملکرد سیاسی آن محسوب می‌شود. برای مثال یکی از انتقادهای اجتماعی بسیار مورد بحث، مسئلهٔ سیاهان بود که فیلمها، عموما آنها را در نقشهای حقیرانه و پست نمایش می‌دادند. یکی از بزرگترین نقشهای جنبش سیاهان در سالهای دهه شصت، شکستن این سد بود (۲). مسئلهٔ نژادپرستی که در تاریخ‌امریکا از زمینه‌ای قوی برخوردار است، سینمای امریکا را بشدت تحت نفوذ قرار داده است. فیلم "تولد یک ملت" (۱۹۱۵) علیرغم مسئلهٔ نژادپرستی که اساس و پایهٔ آنرا تشکیل می‌دهد بطورکلی میتواند به عنوان یک اثر کلاسیک تلقی شود و این یکی از حقایق زشت تاریخ‌سینما است. هیچیک از مهارتهای فنی ارائه‌شده، مبلغی که سرمایه‌گذاری شده و یا تاثیرات هنری این فیلم قادر نیستند پوششی بر درونمایه جنگ‌طلبانه نژادپرستانه آن بگذارند و آنرا نجات دهند، ولی ملاحظه می‌شود که مورخین در تاریخ سینما همچنان به توصیف و تمجید این فیلم به عنوان یک شکل سینمائی پرداخته و محتوی ضدبشری آنرا نادیده انگاشته و از بیان واقعیت لب فرو بسته‌اند.

تا اواخر سالهای دهه پنجاه کلیشه‌های نژادپرستی در سینما و بعد در تلویزیون بسیار نافذ و فراگیرنده بود. فیلمهائي مانند "هاله لویا" (۱۹۲۹ ـ کینگ ویدور) و "پینکی" (۱۹۴۹ ـ الیا کازان) از این قبیل‌اند، تا آنکه بالاخره در اواخر دهه شصت سیاهان به تدریج در سینمای امریکا نقشهای غیرکلیشه‌ای را بر عهده گرفتند.

با سرخپوستان امریکا نیز تا سالهای اخیر به وضع زننده و حقیرانه‌ای رفتار می‌شد و چون آنها در نوع سینمای‌داستانی وسترن که بسیار مردم‌پسند نیز بود عنصر اساسی محسوب می‌شدند، بنابراین بیش از سیاهان بر پرده سینما دیده شدند، ولی کلیشه‌هایی که از آنها ارائه می‌شد، زیان‌آور و مخرب بود. در این‌مورد چند استثناء وجود دارد. احتمالا چون جنگ قبلا بر علیه سرخپوستان و با پیروزی انجام می‌شد، گهگاه فیلمها بنحوی ساخته می‌شد که سرخپوستان را در یک جنبهٔ انسانی مثبت تصویر می‌کرد. فیلم "کشتار سرخپوستان" (۱۹۱۳ ـ توماس اینس) یکی از نخستین نمونه‌ها است و فیلم "پائیز قبیلهٔ شاین" (۱۹۶۴ ـ جان فورد) از آخرین نمونه‌های این نوع برخورد محسوب می‌شود.

تصویر زنها در فیلمهای امریکائی قضیهٔ پیچیده‌تری است. چنین بنظر می‌رسد که در سالهای دهه بیست، سینما تلاش خود را به عمل آورد تا تصویر زن مستقل و آزاد را محبوبیت بیشتری بخشد. حتي ستارگان محبوبی مانند "کلارا باو" و "می وست" که همواره مورد سودجوئی سوداگران سینما بودند، با نقشهای کلیشه‌ای با احساسی از اسقلال و روحیه‌ای طنزآمیز روبرو می‌شدند. به علاوه تصویر زنها در فیلمهای سالهای دهه سی و چهل، تقریبا معادل تصویر مردها است. بازیگرانی چون "کاترین هپبورن"، "بت دیویس"، "جون بلوندل"، "کارول لمبارد"، "میرنالوی"، "باربارا استانویک"، و حتی "جون کرافورد" تصاویری‌از تساوی بشری را ارائه دادند که نمونهٔ آنها تا آن زمان دیده نشده بود. اما همهٔ اینها در اوایل دهه پنجاه با ظهور شخصیتهایی که توسط ستارگانی نظیر "مرلین مونرو" و "دوریس دی" ارائه شد، به پایان خط رسیدند. در میان ایندو نفر، تصویری که توسط "دوریس دی" و بازیگران مشابه وی ارائه شد، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، گرچه وی هرگز به استقلال واقعی دست نیافت. البته این بدان معنی نبود که بازیگران زن با استعدادی همانند ستارگان اولیه دیگر وجود نداشتند، مثلا در فیلم "گروه" (۱۹۶۶ ـ سیدنی لومت) نه تنها یک ستاره، بلکه هشت ستارهٔ سینما شرکت دارند که لااقل ۷ نفر از میان آنها استعداد خود را نشان می‌دهند. معهذا حتي یکی از آنها از آن به بعد نیز نتوانست به موفقیت واقعی دست یابد. در اواخر دهه شصت با ظهور شخصیتي تازه بصورت دوست و همراه در فیلمها (که مردم‌پسندترین نمونه‌های اولیه آن فیلم "باچ کاسیدی و ساندنس کید" در سال ۱۹۶۹ است) آن تعداد نقشهای اصلی و اندکی که برای زنها وجود داشت تقریبا بطور کامل از میان رفت.

یکی از تعداد اندک فیلمهای ساخته‌شده در سالهای دههٔ هفتاد که به مسائل طرفدار حقوق زنان می‌پردازد فیلم "آلیس دیگر در اینجا زندگی نمی‌کند" (۱۹۷۱ ـ مارتین اسکورسیس) است. معهذا این فیلم نمایشگر زنی است که وقتی از رفاه زندگی خانگی بی‌بهره می‌شود، نمی‌تواند بر اساس معیارهای راحت‌بخش دیگر به حیاتش ادامه دهد، و در پایان با خوشحالی یکبار دیگر به نقش همراه و دوست تسلیم می‌شود.

هویت قدرتمندی که در ارتباط با قهرمانهای سینمائی داریم حاکی از آن است که فیلم بر خلاف رویا بر روح و روان ما تاثیر می‌گذارد. این جنبه اصلی سیاستهای فیلمی است: چگونه با فیلمها مناسبت مشترک برقرار می‌کنیم؟ از روزهای اولیه پیدایش سینما، فیلمسازان به سبک و کار فروش جنبه‌های تخیلی قصه و حادثه پرداخته و از دو عبارت مترادف روز یعنی سکس‌و خشونت نیز استفاده کرده‌اند. فیلمهای مردم‌پسند و محبوب مانند بیشتر رمانهای پرخواننده بستگی به نیروهای محرک این انگیزشهای دوگانه دارد. فیلمی که در آن قهرمان فیلم در سرتاسر روز موفق است ممکن است تماشاگر را به خوشباوری و بی‌عملی دچار کند، در حالیکه فیلمی که قهرمان داستان در آن با شکست روبرو می‌شود نیز ممکن است به عنوان نشانه بیهودگی عمل تلقی شود. حال چگونه یک فیلمساز سیاسی می‌تواند ساختی را بیافریند که تماشاگر در آن درگیر شود، ولی فقط تا آن اندازه که پرسوناژهای فیلم بعنوان جانشین‌هائی در خدمت قرار گیرند؟ به این سئوالها نمی‌توان پاسخهای صریح و قانع‌ـ کننده‌ای داد.

ترجمه: ابوالحسن علوی طباطبائی

یادداشتها:

۱ ـ در این مورد منظور افرادی مانند "ارول فلین" است که فرضا بصورت شخصیت یک ماجراجوی شمشیرزن در فیلمهای افسانه‌ای تاریخی شهرت ستاره‌ای داشته ولی گاهی نقشهای دیگری نیز جدا از این قالب ایفا کرده. مثلا کارآگاه، گروهبان، کماندو، مامور ویژه و غیره که در بسیاری از آنها شهرت بیشتری کسب کرده است.

۲ ـ رجوع شود به مطلب "کاووشی کوتاه در سینمای سیاهان در گذشته و حال" بقلم نگارنده در کتاب ویژهٔ سینما و تآتر به همت بهمن مقصودلو ـ شماره یک، ۱۳۵۱.

بقیه از صفحه ۵۳

گفتگو با خسرو ملکان...

■ **چه‌مقدار از جذابیتهای دیالوگ برای جلب تماشاگر استفاده کردید؟**

– از دیالوگها برای جذب تماشاگراستفاده نکردم. دیالوگها دقیقا "متعلق‌به‌پرسوناژهاست. آنها این‌طوری حرف می‌زنند.

■ **از مجموعه کار چقدر راضی هستید؟**

– این فیلم‌اولین تجربه‌ٔ بلند سینمائی من است. بطورنسبی ازآن راضی هستم و باعث شده استلزوم پرداختن به مسائل اجتماعی حس شود. اما اگر یک‌بار دیگربخواهم آن را بسازم، فکر می‌کنم بهتر می‌سازم. ضعفها را فهمیده‌ام. می‌توانستم مکانهای دیگری برای فیلم انتخاب کنم. بادید وسیع‌تری به‌حسن سنتوری نگاه می‌کردم. حالا نمی‌دانم که تماشاگر حسن سنتوری را دوست دارد و یا ندارد. اما آن‌موقع این تکلیف را روشن می‌کردم و کار را یکسره. الان‌دوپهلو است. شناسنامهٔ بهتری به‌اقدس می‌دادم. از ضعفهای تکنیکی نیز پرهیز می‌کردم. ■

بقیه از صفحه ۵۹

تصویری از...

د – وجودمعیارها و جو سیاسی که یا با ایدئولوژی و سبک موج فیلم آینده موافق باشد یا آنرا تحمل کند.

• **محدودیت**

۱ – برداشت سردستی از طرح قصه‌ها که با مضمون درونی‌تر فیلم‌ها یکی گرفته شده است.

۲ – وقتی در تحلیل فیلم‌ها، کارگردان و یا ... به‌عنوان سازنده محلی از اعراب ندارد، دیگر چه لزومی دارد داشتن فصلی به‌نام کارگردان در درون هر بخش؟

۳ – بهتر است از یاد نبریم که با خواندن کتاب، اکسپرسیونیسم، اکسپرسیو – رئالیسم و نئو رئالیسم را از بر نمی‌شویم، بلکه با دیدگاه هواکو آشنا می‌شویم. کما اینکه این مواد می‌توانست در دستهای دیگری، میوه‌ای دیگر بدهد. در کار بررسی جدی و مرجعی، این ملاحظات باید از چنگال خواننده و محقق و یا هر علاقمندی در نرود. این مشکل طبعا" به‌بیشتر کتابها برمی‌گردد اما در کار هواکو، به دلیل دیدگاه خاص او و عنوان اصلی کتاب این مهم افزون‌تر است.

• **یادداشت آخر**

آیا بهروز تورانی آنچه را که آمد، نمی‌داند؟ دهها نکته وجود دارد که خواننده، پی‌جوی آن است. (نمونه: چرای خلاصه شدن مبحث منابع سبک فیلم‌ها، و وضعیت مترجم با کتاب). آیا مقدمه‌ای از مترجم نمی‌توانست راه گشا باشد؟ ■

بقیه از صفحه ۵

ورود فیلم خارجی...

به فعالیتشان ادامه دهند، گفت:

– "طبق بخشنامهٔ وزارت ارشاد، هیچ نهاد یا شخص حقیقی و حقوقی دیگری حق وارد کردن فیلم ندارد و فیلم‌های خارجی موجود نیز امکان تمدید رویالتی ندارد. انتخاب و ورود فیلم به عهدهٔ بنیاد فارابی است ولی پخش‌کنندگان فیلم می‌توانند به فعالیت خود ادامه دهند چون با آنها مسئله‌ای نداریم و آرزو می‌کنیم پخش‌فیلم به شکل درستش در این مملکت فعالیت داشته باشد. پخش فیلم یک حرفه است و به اعتقاد ما حرفه‌های مختلف در زمینه سینما باید در ارتباط با هم فعالیت داشته باشند، چنانچه پخش‌کننده‌ها در تولید داخلی هم فعالیت داشته باشند هیچ دلیلی ندارد که تهیه‌کننده خودش پخش‌کننده هم باشد و چنانچه از پخش فیلمش مطمئن باشد، انرژی و سرمایه‌اش صرف تولید می‌شود. وقتی پخش‌کننده‌ها در توزیع فیلم با سلامت و رعایت اصول حرفه‌ای به کارشان ادامه دهند، این امکان برای تهیه‌کننده هست که حق انتخاب داشته باشد و این تنوع می‌تواند ضامن سلامت و حرفه‌ای بودن باشد. بنیاد فارابی نیز چنانچه شرایط ایجاب کند برای پخش فیلم‌های خارجی خود هیچگونه ابائی در همکاری با پخش‌کنندگان فیلم ندارد."

یادآوری می‌شود که در زمستان سال‌گذشته، هیئتی از سوی بنیاد فارابی به بازارهای فیلم خارج از کشور رفت و بیش‌از ۶۰ فیلم را انتخاب و خریداری کرد. ■

بقیه از صفحه ۱۹

نگاهی به برخی از..

اما در طول نوروز، تلویزیون تخفیف داد و تنها یک فیلم ژاپنی دیگر پخش کرد. فیلم تکراری "سگ ولگرد" ساخته کوروساوا. نخستین فیلم پس از تحویل سال، کمدی "توبی تایلر" بود که شبکه دوم پخش کرد، ولي شبکه اول فیلم خسته کننده و نامناسبی به‌نام "سپید روز بی‌پایان" را نمایش داد. فیلم، سوئدی و ساختهٔ فیلمساز معروف این کشور "یان تروئل" است. بیست دقیقهٔ آغاز فیلم، ساختی شبیه داستانهای ژول ورن دارد اما بعد، مثل سایر فیلمهایی که از تروئل دیده‌ایم، کشدار و خسته‌کننده می‌شود. "سپید روز بی‌پایان" در یک قالب حادثه‌ای، می‌خواهد به‌مسائل فلسفی بپردازد که ناموفق است. به‌ویژه، فیلم برای آن ساعت و آن روز سال، کارکردی ندارد.

برخی دیگر از فیلمهای سینمایی تلویزیون در نوروز، اینها بود: آدلا هنوز شام نخورده است (تکراری محصول چکسلواکی)، جاسوس (یک فیلم چینی)، اتاق رو به‌دریا (محصول اروپای شرقی)، خاطرات زندان (کمدی ایتالیایی، ساختهٔ جورجو بیانکی)، جعبه عوضی (کمدی انگلیسی، با شرکت مایکل کین)، رم شهر بی‌دفاع (روبرتو روسلینی)، فروشگاه بزرگ (کمدی، برادران مارکس)، احمقها در دریا (لورل و هاردی)، بچه‌های نوامبر (محصول الجزایر)، هالو (کمدی فرانسوی، با شرکت لویی دونونس و بلورویل).

علاوه بر اینها، چند فیلم کمدی از هارولد لوید نیز برای چندمین‌بار به‌نمایش درآمد که همچنان دیدنی بود. برنامه‌ای به‌نام "سینمای کمدی" هم وجود داشت که هرشب ملغمه‌ای از تکه‌های بی سر و ته فیلمهای کمدی را کنار هم می‌چید. نفس کار، هیچ بد نیست، به‌شرطی که این تکه‌ها، با سلیقه انتخاب شود و دست کم درخود، استقلال داشته باشد. اما انتخاب برخی از قسمتهای پراکنده، با بی‌دقتی انجام شده بود و تماشاگر چیزی دستگیرش نمی‌شد. نمونهٔ این بی‌دقتی، مثلا" نمایش تیتراژ فیلم "رستوران بزرگ" بود، به‌همراه سکانس بعد از تیتراژ.

دو فیلم ایرانی "طلوع" و "باران" نیز به طور تکراری به‌نمایش درآمد. طلوع را "اکبر خواجویی" ساخته. فیلم، به‌خوبی پیام خود را منتقل می‌کند و تاءثیر می‌گذارد اما بخشی از پیام فیلم، با حذف چند نمای پایانی دگرگون شده بود. در پایان فیلم، هنگامی که مرد معتاد ترک اعتیاد کرده و به‌زندگی بازگشته، با خانواده کنار زاینده رود نشسته است. معتاد دیگری وارد کادر می‌شود تا سیگارش را به‌آتش سیگار او روشن کند. پس از آن، تصویر ثابت می‌شود و فیلم پایان می‌یابد. فیلمساز، می‌خواهد بگوید با ترک یک معتاد، نباید دچار خوش‌بینی شد، زیرا همچنان معتادان دیگری وجود دارد اما تلویزیون در نمایش تکراری فیلم، با حذف این صحنه‌ها خواسته است پایان خوش به‌آن ببخشد.

"باران"، گرچه در تیتراژ، نام کارگردانش را ندارد اما از برنامه‌های دومین جشنواره فجر و لیست برندگان آن درمی‌یابیم که فیلم را کیومرث پوراحمد ساخته است. هرچند که یک تماشاگر آشنا به‌فیلمهای گذشتهٔ پوراحمد، بدون وجود نام او در تیتراژ، مهر و نشان او را احساس می‌کند. باران، فیلم خوبی است که بدون شعار و با بیانی تصویری، به‌موضوع تحول انسانها در زمینهٔ جنگ پرداخته است. معلم ادبیات یک هنرستان صنعتی که گرفتار در ذهنیات خویش است، در برخورد با یکی از شاگردانش، بسیار چیزها از او می‌آموزد و در پایان، عینک از چشم برمی‌دارد و از نگاهی دیگر به‌جهان می‌نگرد. ■

بقیه از صفحه ۳

گزارش کار

ناچاریم برای اضافه و کم کردن چهار صفحهٔ مجله، مدام جمع و تفریق کنیم، احتمالات و پیشامدها را در نظر بگیریم و خلاصه در جدال میان کم کردن از صفحات و افزایش قیمت مجله، اولی را انتخاب کنیم. چنین حالتی، به هنگام تصمیم برای خرید ضروری‌ترین نیازهای تحریری و اداری نیز پیش می‌آید. حالتی که می‌توان بدلیل عدم پشتوانهٔ کافی مالی، آنرا "دست و دل‌لرزیدن" نامید.

این شماره را با افزودن به صفحات مجله، به‌بهای ۱۵ تومان منتشر کرده‌ایم که این فقط یک تجربه است تا ببینیم نظر خوانندگان چگونه است. علت چنین تصمیمی این بود که احساس کردیم تعداد صفحات قبلی برای یک ماه کم است. با افزودن به صفحات و ثابت نگهداشتن قیمت نیز، مجله به‌قول معروف دخل و خرج نمی‌کرد. به‌هرحال، منتظر اظهار نظرهای شما هستیم. ■

نقدوبررسی فیلم

کوایدان ، رامون کاخال ....احمد امینی
طولانی‌ترین تونل ....مسعود بهرامی
اتاق شماره شش ، مردی که به‌زانو در آمد ....سعید خوش‌نیت
سرزمین خشک ، دوستان صمیمی ....پروین زاهد
هاراکیری ....بردیا شکیبا
دادشاه ....امیرحسین گوهری

● کوایدان

تقدم روانکاوی بر تفسیر اجتماعی

کارگردان : ماساکی کوبایاشی ◦ فیلمنامه : یوکومیزوکی بر اساس داستان‌هایی نوشته لانکادیوهرن فیلمبردار : یوشیومیازیما ◦ موسیقی متن : توراتاکه میتسو ◦ بازیگران : میشیو آراتاما ، کیکو کیشی ، تاتسویاناکادایی ، کازوناکامورا ، تتوروتامبا ، تاکاشی شیمورا ◦ توهوسکوپ ایستمن کالر . محصول ۱۹۶۴ کمپانی توهو ، ژاپن .

فیلم اول : "هویچی بدون گوش" (۶۰ دقیقه) ــ یک نوازنده و خواننده نابینا که در خدمت یک معبد بودایی کار می‌کند ، توسط ارواح کشته شدگان یک نبرد دریایی تاریخی ، به گورستان برده می‌شود تا حماسه نبرد را برای آنان بازگو کند .

فیلم دوم : "سیاه گیسو" (۳۵ دقیقه) ــ یک سامورایی فقیر بخاطر ازدواج با یک دختر ثروتمند ، زن مهربانش را ترک می‌کند ، ولی در زندگی جدیدش خوشبخت نمی‌شود و به سوی همسر اولش باز می‌گردد ولی با جسد پوسیده او روبرو می‌شود .

فیلم سوم : "زن برف" (۳۵ دقیقه) ــ یک هیزم شکن ، بعد از دیدار یک زن عجیب در جنگل ، با دختری ازدواج می‌کند ، از او صاحب سه فرزند می‌شود ، ولی در اوج خوشبختی مواجه با این واقعیت می‌شود ، که همسرش همان زن عجیب است و زن او را ترک می‌کند .

فیلم چهارم : "در یک فنجان چای" (۲۵ دقیقه) یک سامورایی در فنجان چای خویش تصویر مرد جوانی را می‌بیند . شب هنگام مرد بر او ظاهر می‌شود و در نبردی زخم می‌خورد . سامورایی با سه فرستاده مرد روبرو می‌شود که او را به نبرد دعوت می‌کنند و سامورایی در نبردی بیهوده با این سه تن که ارواحی بیش نیستند ، فرسوده می‌شود .



بعد از شناخت نسبی اولیه‌ای که با دیدن فیلم‌هائی چون "هاراکیری" ، "عصیان-شورش" و همین فیلم مورد بحث ، و کمک تحلیل‌های مفسرانی چون "دانالدریچی" درباره آثار ماساکی کوبایاشی" بدست آمده است ، و توجه باین واقعیت که این فیلمساز اصولا" یک تحلیل‌گر و بررسی کننده روابط اجتماعی است (توجه او به روابط اجتماعی دوران سامورایی‌ها و طرح پدیده‌های اجتماعی در بعضی آثارش) و ذکر این نکته که بهر حال این فیلمساز در "کوایدان" بیشتر یک روانکاو بنظر می‌رسد تا یک مفسر اجتماعی ، می‌توان صحبت درباره این ساخته او را آغاز کرد .

با آنکه بنظر می‌رسد استخوان بندی اصلی داستان‌ها (روایتهایی درباره ارواح) عامل اصلی وحدت چهار بخش فیلم است ، ولی در واقع یک عامل عمقی‌تر یعنی تاثیر گذشته (گذشته‌های خیلی دور در بخش اول ، گذشته نزدیک در دو بخش دوم و سوم و گذشته‌ای مبهم در بخش چهارم فیلم) بر زندگی قهرمانان اثر است که پیوند اصلی و تماتیک مورد نظر فیلمساز را بین قسمت‌های مختلف فیلم برقرار می‌کند .

کشش قهرمانان فیلم بطرف گذشته و رابطه متقابل و درونی‌ای که هر کدام از این افراد در دوره‌ای از زندگی‌اشان با حیات ماقبل خود (کم در بعضی از قسمت‌ها بوضوح می‌بینیم که خاتمه نیافته و ادامه پیدا کرده است ــ بخصوص در فیلم "هویچی") برقرار می‌سازند ، و تاکید مکرر فیلمساز بر این جنبه از مایه اصلی اثر ، این محدوده زمانی را بسیار پرجلا و زنده‌تر از آنچه در مخیله هر انسانی می‌گنجد ، جلوه‌گیر می‌سازد .

استفاده از مایه‌ها و اجزاء تمثیلی و حتی انتزاعی ، برای خلق یک دنیای فراسوی واقعیت (پدیده‌ای مثل شخصیت زن برف ، نقاشی چشم‌ها بعنوان زمینه صحنه ، استفاده از رنگ) که با حرکت مارپیچ و وهم‌آور رشته‌هایی از رنگ سیاه بر زمینه‌ای از سفیدی همراه با تک ــ ضربه‌های نتی از موسیقی فیلم آغاز می‌شود ، و به لاوک آبی که نویسنده داستان ناتمام درآن بخود می‌پیچد ختم می‌شود ، دستمایه‌های اصلی کار "کوبایاشی" را تشکیل میدهند .

زمینه عناوین ابتدایی فیلم (حرکت رنگ‌های مختلف بر پهنه‌ی سفیدی مطلق) و ورود فیلمساز از نمای درشت صورت "هویچی" در ابتدای فیلم به بطن نقاشی‌هایی که صحنه‌های جنگ دو قبیله "هیگ" و "جنجی" را نمایش میدهند ، کاربرد مهم رنگ را در فیلم مشخص می‌سازند .

اولین معارفه ما با هویچی زمانی است که بر صخره‌ای ایستاده و به کوبیده شدن امواج بر صخره‌ها گوش میدهد ، ولی در نمای درشت صورتش حالتی دیده می‌شود که گویی در این لحظه‌ها ، در حال درک ذهنی مفاهیمی است و با قطع نما به صحنه جنگ و با توجه به این واقعیت که او خواننده خوب این حماسه است . رابطه و کشش درونی او بطرف این گذشته خیلی دور ، تبیین می‌شود .

کوبایاشی ، بیشترین استفاده از رنگ را برای فضاسازی و بیان تلقی‌اش در قبال این

داستان‌ها در همین قسمت اول به کار می‌برد. از رنگ‌های نارنجی تند غروب آفتاب در معبد، تا آبی سرد و مرده شب‌های طولانی قبرستان، و از رنگ زنده سرخ آن قاچ هندوانه که بر زمینه سبز مات و پر سکون داخل معبد می‌درخشید، تا سرخی خونبار پرچم‌های نیمه سوخته‌ای که در پایان نبرد بر آب کدر و مه آلود می‌افتند.

"هویچـی بدون گوش" کاملترین قسمت فیلم، از جهت تکوین تم اصلی اثر است. در این قسمت دنیای ارواح را در زنده ترین شکل خود و در رابطه‌ای کامل و پیچیده با دنیای "هویچی" می‌بینیم. "هویچی" بواسطه نابینا بودنش، دنیایی خاص و جدا از دنیای دیگران دارد، بر کنار بودن او از زندگی متعارفی (که در وجود و رفتار و روابط آن دو خدمتکار ترسو و شوخ معبد و یا در ترس‌های بچگانه آن راهب چاق متجلی می‌شود) به او این فرصت را بخشیده است که در جهانی ماوراء این دنیای خاکی سیر کند (باز توجه کنیم به نمای افتتاحیه فیلم) اولین بار که او با روح جنگجو روبرو می‌شود. در این صحنه، در حالیکه با نحوه ظهور جنگجو در نما می‌دانیم که او روحی بیش نیست، ولی هویچی از این واقعیت آگاه نمی‌شود و دعوت او را برای رفتن به بارگاه امپراتور (که بعداً" می‌فهمیم قبرستانی بیش‌نیست) می‌پذیرد. و از لحظه‌ای که وی دست در دست آن زن وارد دنیای مردگان می‌شود و ارتباط ما با او قطع می‌شود، درمی‌یابیم که میزان پیشروی ما در این دنیا بسیار محدود خواهد بود و تاکید فیلمساز بر عصا و صندل و ساز "هویچی" در فردای آن شب، نشان دهنده وابستگی دیدگاه ما با دنیای زندگان است.

دنیای ارواح که "هویچی" آن را درک کرده و ما از آن بی خبریم و دنیای زندگان که با قوه بصری با آن در ارتباطیم، ولی رابطه "هویچی" با آن قطع شده است. وقتی که پابپای آن دو مستخدمه، وارد دنیای ارواح می‌شویم (که باز، ما به ماهیت واقعی این دنیا آگاهیم ولی دو مستخدمه بواسطه بی‌خبری، دچارترس‌ازشعله‌های سوزان معلق در هوا می‌شوند) و "هویچی" را تنها در میان ردیف‌های بیحرکت و منجمد ارواح می‌بینیم (که در نماهای بعد به سنگ قبرها تبدیل می‌شوند)، بلافاصله آن تصویر درخشان هندوانه در میان رکود و انجماد صحن داخلی معبد بر ایمان تداعی می‌شود.

"هویچی" تسلیم دنیایی می‌شود که ما می‌دانیم واقعیت ندارد، ولی همین دنیا در ذهن او نقشی از واقعیت صرف بخود می‌گیرد او را بدرون می‌کشد. اما آنچه "سامورایی" قسمت دوم "سیاه گیسو" را بطرف خود می‌کشاند، گذشته‌ای نه چندان دور ــ که زنی ترک شده ــ است.

سامورایی فقیر (که در بیان علت این فقر، رگه‌هایی از تحلیل‌های اجتماعی دیگر آثار "کوبایاشی" دیده می‌شود) در حقیقت بین مهربانی‌های زن ترک شده و ثروت و اعتبار زن جدید سرگردان است، این سرگردانی را در سطحی دیگر می‌توان به حیرت بین دو قطب معنویت‌ومادیت تعبیر نمود، در حالیکه گرایشی ذهنی او را بطرف گذشته می‌راند (بازگشت بگذشته‌ها).

صحنه‌های بازگشت "سامورایی" نزد زن قدیمی‌اش (که زوایای غیر عادی از زندگی زن که لابلای مسابقه تیراندازی می‌آید، نمایش دهنده رخداد تغییرات اساسی در زندگی‌اوست) واجد لحن و پرداخت دو پهلویی است.

در حالیکه مرد از زندگی آینده صحبت می‌کند، نماهای درشتی از صورت زن که متفکرانه به زمین خیره شده، ما را در تحقق زندگی مورد نظر "سامورایی" دچار تردید می‌سازد، و زمانی که "سامورایی" با حیرت به او می‌گوید که "تو اصلاً" عوض نشده‌ای"، زن از آرزوهایی سخن می‌گوید، که می‌دانیم تحقق نیافته است.

روبرو شدن مرد با واقعیت دردناک گذشت زمان (مرگ زن در سال‌ها پیش)، که مرد سعی می‌کند از آن بگریزد، ولی وجود خود او را نیز بسرعت دربر می‌گیرد (در چند دقیقه مرد سال‌ها پیر می‌شود) و وحشت سامورایی از دیدن تصویر خود در آب نقطه پایان این وقوف دردناک است.

در قسمت دوم و قسمت سوم "زن برف" یک عامل مشترک دیگر نیز دیده می‌شود. در هر دوی این قسمت‌ها، قهرمان فیلم دراوج‌خوشبختی خانوادگی، با واقعیتی تلخ روبرو می‌شوند، و آنچه خوشبختی این دو مرد را به نابودی می‌کشاند، عهد شکنی این دوست.

"زن برف" در واقع از سه قسمت تشکیل شده، قسمت اول که فضا سرشار از برف و سرماست و چشم‌هایی بزرگ و خیره بر احوال آدمیان نظاره‌گرند، قسمت میانی که سرشار از گرما و روح زندگی و خوشبختی است، و زندگی هیزم شکن و زنش گویی در یک لحظه از خوشی منجمد شده (هیزم شکن و زن هیچگاه پیر نمی‌شوند) و قسمت پایانی که با شکسته شدن عهد هیزم شکن، برف و سرما (همراه با چشم‌های نظاره‌گر) ظاهر می‌شوند، زن برف او را ترک می‌کند و آنچه از او باقی می‌ماند نقش صندل‌هایش بر برف و فرزندانی است که آرام گرفته‌اند.

رابطه "سامورایی" قهرمان فیلم چهارم با تصویر مرد خندان در فنجان چایش، رابطه دو پهلو، مبهم و نا تمام است تصویر که گویی از عالمی دیگر بر او ظاهر می‌شود، فقط او را مشوش می‌کند، کشش سامورایی بطرف ظرف آب (در ابتدا ناگهان از دیگران جدا می‌شود و بطرف ظرف آب می‌رود) و سعی او برای زخمی کردن مرد (که ناگهان ماهیتش از ظرف جدا و مستقلاً" با او روبرو می‌شود، با حالت درمانده‌ای که در پایان نبرد بیهوده‌اش با آن سه فرستاده پیدا می‌کند، پایان ناپذیر باقی‌می‌ماند. این داستان پایان نمی‌پذیرد، زیرا در پایان فیلم، نویسنده را در داخل ظرف آبی محبوس می‌بینیم که بخود می‌پیچد. داستانی که با آب شروع می‌شود، در حالی که "هویچی" با حالتی شهودی بر کرانه آن ایستاده و به آب ختم می‌شود، در حالی که نویسنده، با ناتوانی از تمام کردن داستانش درآن گرفتار است، دایره بسته‌ای می‌سازدکه "کوبایاشی" باابهام‌وتردید، لحظه‌هایی از زندگی آدمیان و ارواح را در میان آن جای داده است.

درباره "کوایدان" بیش از این‌ها می‌توان اندیشید و نوشت. بارها دیدن فیلم، فرصتی است که در این شرایط کمتر بدست می‌آید. ■

● سرزمین خشک

حرفی برای گفتن نیست

(نمایش داده شده بتاریخ ۶۲/۱۱/۲۸ از شبکه اول)

در سال ۱۹۰۶ و در کانادا خانواده گری‌یر مصمم و مجبور می‌شود که زندگی ساده و کوچک در شهر را رها کند و به سرزمین‌های بکری مهاجرت کند. دانیل اس گری‌یر، پدر خانواده مصمم است اما همسر و پسرانش الیزابت، کالین و راسل مجبورند که دنباله‌رو پدر باشند. با سخت‌کوشی و تحمل مشقت و صبر، اقبال بالاخره روی خوش نشان می دهد و آنها متمکن می‌شوند.

اواخر دهه‌ی بیست اما خشکسالی و بدیمنی بسراغ آنها می‌آید و موجودیت خانواده و خوشبختی آنها را تحلیل می‌برد. خانواده از هم می‌پاشد، پدر می‌میرد و راسل (تعمیرکار آلات و ابزار مکانیکی) جویای کار، آواره شهرها می‌شود اما کالین باهمسر و فرزندش در کنار مادر می‌ماند و منتظر است و امیدوار تا . . .

انگیزهٔ نمایش اینگونه فیلمها از تلویزیون روشن است. بررسی چند و چون آیای به‌کرسی نشستن انگیزه، خود می‌تواند انگیزه نوشتن درباره این فیلمها باشد. فیلم سرزمین خشک فیلم بسیار بدی است. چون نه‌حرفی برای گفتن دارد و نه ما قادر می‌شویم که از لابلای این زبان الکن، پیام را دریافت داریم.

فیلم چه می‌گوید؟ مهاجرت از شهر و رها کردن زندگی کارمندی جزء خوب است یا بد؟ نمای آخر فیلم که مادر سر بر آسمان دارد مشکوک است که آیا باران ادامه خواهد داشت یا نه و آیا خوشبختی دوباره رخ خواهد نمود یا نه و آیا رفاه و خوبی دوام خواهد یافت یا نه، گویای آینده نامعلومی است و جواب روشن نیست. رفاه و تمکن خوب است یا بد؟ پولدار شدن مطلوب است یا مذموم؟ زندگی شهری بهتر است یا دوام آوردن در دشت و دمن؟ امید خوب است یا ناامیدی؟ می‌بینیم که جوابی نمی‌گیریم. فیلم گونه‌گون است و وضوح ندارد و آنقدر نیرومند نیست تا تناقض‌ها و تضادها را مطرح کند. لذا در قدم اول درمی‌ماند و عاجز است که تصمیم بگیرد چه بگوید. اما ما قاطعانه مصمم هستیم که فیلم را دوست نداشته باشیم. وضعیت تلویزیون هم روشن است (مزایای زندگی روستائی و زراعت و امید و توکل) اما فیلم در حد خورند خواست سیاست تلویزیون نیست. مرددیم و نمی‌دانیم مشکل را در کجا جستجو کنیم. ■

■ اتاق شماره شش

تقابل دو نوع تفکر



کارگردان: لوسیان بانتیلی ـ محصول یوگسلاوی

"دکتر آندره ایوانوویچ رئیس یک بیمارستان در شهری دور افتاده است. او عقاید فلسفی خاصی دارد. در اتاق شمارهٔ شش (ویژهٔ بیماران روانی) فردی را نگهداشته‌اند که دیوانه نیست و بعدا معلوم می‌شود به دلیل عقایدش زندانی است. دکتر کم‌کم به او علاقمند می‌شود و نظرات او را می‌پذیرد. به همین دلیل او را نیز در آنجا زندانی می‌کنند"

آندره ایوانوویچ صبح که از خانه بیرون می‌آید، برنامهٔ مشخصی دارد. از یک مسیر به سوی بیمارستان می‌رود، دخترکی درمسیر راه او، همراهیش می‌کند، پایش را به زحمت در انبوه مردم بر زمین می‌گذارد و در اتاق کارش ساعتها پشت پنجره، مادر و بچه‌هایی را می‌بیند که در برف و سرما به انتظار نشسته‌اند. موزیک یکنواخت و خسته‌کننده‌ای که صدای کارگاه نجاری را در ذهن تداعی می‌کند، در بسیاری صحنه‌ها به گوش می‌رسد.

آندره درچنین فضایی، جز مشروب خوردن و درد دل کردن برای رئیس پست، کار دیگری نمی‌کند. او فردی است منزوی و عبوس و غمگین که لبهایش همیشه ماتم‌زده است. زندگی برای او مانند شرشرآب شیری که از پنجره‌اش دیده می‌شود، خسته‌کننده و ملال‌آور است و مانند رنگ فضا، دلمرده، ابری و خفه است. این یکنواختی، در آشنایی با زندانی اتاق شمارهٔ شش ناگهان به هم می‌ریزد. زندانی با آنکه سر و وضعش مرتب نیست و صورت نتراشیده و خشنی دارد، نگاهش درخشان و لحن صدایش محکم است.

صرفنظر از تقابل فکری این دو، آنچه به شدت جلب‌نظر می‌کند، تیزهوشی زندانی در برابر سادگی آندره است. آندره، حتی تا پایان که در اتاق شمارهٔ شش زندانی می‌شود، نمی‌فهمد که کاسه‌ای زیر نیم‌کاسه است، ولی زندانی در همان دومین برخورد با آندره شک می‌برد که شاید او (دکتر) برای جاسوسی آمده باشد.

آنچه گام به‌گام آندره را به‌زندانی نزدیک می‌کند استواری زندانی در برابر افسردگی و پژمردگی آندره است.

آندره، تنها در همان بند دیوانگان است که از آن یکنواختی داغان‌کننده بیرون می‌آید و اندک اندک با مفاهیم نوینی از زندگی آشنا می‌شود و بنیادهای اندیشه‌اش فرو می‌ریزد. اما این فرو ریختن نیازمند آنست که آنــــدره واقعیتهایی را تجربه کند که تا پیش از آن لمس نکرده بود. و درک آنچه که زندانی می‌گفت، نیازمند هوشی بود که بتواند خوش رقصی‌های فرماندار، نگاه سرد فرمانده ارتش، خنده‌های خشک معاون بیمارستان و پرسشهای بظاهر بدیهی مرد عینکی (مامور امنیتی) را تجــزیه و تحلیل کند و علت پیشنهاد به کناره‌گیری از کار و بستری شدن در بخش روانی را دریابد.

پیشبرد چنین داستان ساده و در عین‌حال پیچیده‌ای، بدون سبک و روشی که کارگردان برگزیده بود، امکان نداشت. ریتمی که بر کل فیلم حاکم است، از این رو کند و یکنواخت است که فضای حاکم را القا کند. ولی همین ریتم بویژه در صحنهٔ ماقبل آخر شکسته می‌شود، زیرا که نتیجهٔ آنهمه فشار، جز عمل متقابل نمی‌تواند باشد. از آن گذشته ریتم یادشده از آن رو برگزیده شده است، تا سهل و ممتنع بودن کارهای چخوف را به نمایش بگذارد. در این حال بیننده باید از تاکیدهایی که کارگردان به نماهای ظاهرا بی‌اهمیت دارد، به کنه بسیاری چیزها پی ببرد: مانند نماهای چهرهٔ خدمتکار در صحنهٔ مشروب‌خوری، آتش بخاری در همان صحنه، مادر و بچه‌ها از پشت پنجره، شیرآبی که از پشت پنجره دیده می‌شود، و ... این نماها علاوه بر درک فضا، به درک لحظه و شخصیتها کمک می‌کنند.

در رابطه با این ریتم، موضوع دیگری که جلب توجه می‌کند، تکرار برخی صحنه‌های عمومی است. اینها تنها نمایش تکرار و یکنواختی نیست، و هربار حس ومفهومی نو را القا می‌کند. مثلا بار دومی که دخترک با آندره همراهی می‌کند، نما از نزدیک دیده می‌شودو توجه بیننده به نوع رابطه‌ای که بین دخترک و او وجود دارد، جلب می‌شود. در صحنهٔ مشابه پس از آن، دخترک منتظر او است، و نمای چهره‌اش از نزدیک دیده می‌شود، ولی آندره بجای رفتن به سوی او، به ملاقات زندانی می‌رود. بار دیگر، دخترک از آمدن به سوی او خودداری می‌کند و این زمانی است که شایعاتی دربارهٔ دکتر پخش شده است. این ویژگی، ساختاری موسیقا یی به فیلم می‌دهد. همچون ساختار سمفونی که تم اصلی در هر قسمت چهار بار تکرار می‌شود ولی هربار رنگ دیگری دارد، و فراز وفرودهایی غیر از آنچه در قبل بود، به دنبال می‌آورد، که این از نقاط درخشان فیلم است.

نکتهٔ قابل توجهٔ دیگر در فیلم، تصویرهای آن است. تمام تصویرها گویی به دقت نقاشی شده است. در پرداخت چهره و اندام و لباس شخصیتهای اثر، از آثار نقاشان واقع‌گرای هم دورهٔ چخوف مانند رپین، سروف، پتروف و ... کمک گرفته شده است. از سوی دیگر، با توجه به اینکه گفتار در پیشبرد هر داستان ادبی نقش اصلی را بازی می‌کند، در این فیلم، این تصاویر است که بار سنگین القای مفهوم را به دوش دارد. شخصیتها کمتر حرف می‌زنند، و در سکوت و نگاهشان حرفهای بسیاری وجود دارد: دخترکی که در بسیاری جاها دیده می‌شود، حتی یک کلمه هم نمی‌گوید، همینطور دیوانه‌ها، حتی در سکانس بازجویی هم که انتظار می‌رود گفتار زیاد باشد. اما آنجا هم که گفتار پا به پای تصاویر جلو می‌آید، آنچه نقش اساسی دارد حرکت شخصیتها، میزانسن، نورپردازی و زاویه‌بندی دوربین در جهت ایجاد تنش و تضاد دراماتیک است. مثلا در صحنهٔ حساسی که دکتر آندره با زندانی بر سر تحمل همهٔ دردها صحبت می‌کنند، دیوانه‌ای کنار آنها نشسته و بی‌دلیل می‌خندد. چهرهٔ متفکر و آرام دکتر و چهرهٔ خشمگین زندانی که بــا فریاد سخن می‌گوید، دیده می‌شود. در بین بحث زندانی خشمگین شده و دو دستی بر شانه‌های دیوانه می‌کوبد، بدون آنکه حتی واکنشی غیرارادی از دیوانه سر بزند. آنگاه او به رحم آمده و شانه‌های دیوانه را می‌نوازد و به آرامی دنبالهٔ سخن خود را می‌گیرد.

"اتاق شمارهٔ شش"، فیلمی است دیدنی، و کارگردان با پرداختی چیره‌دستانه و عمیــق، یکدستی و روانی را تا پایان فیلم حفظ کرده است. ■

● رامون کاخال

پیروزی یک اراده

کارگردان: خوزه ماریافورکه ○ فیلمنامه: سانتیاگو لورن ○ فیلمبردار: الخاندرو اولا ○ تدوین: روزا سالاگادو ○ موسیقی متن: آنتون گارسیا ○ تهیه کننده: خوزه آلتد ○ بازیگران: آدولفو مارسیلاخ، ورونیکا فورکه، انکارنا پالو، فرناندو فرنان‌گومز ○ محصول سال ۱۹۸۱ تلویزیون اسپانیا ــ ۹ قسمت، هر قسمت حدود ۴۵ دقیقه.

شرح حال: کاخال (سانتیاگو رامون) پزشک و بیولوژیست اسپانیولی ــ متولد پتیلای آراگون (۱۹۳۴ ــ ۱۸۵۲) برنده جایزه نوبل در سال ۱۹۰۶ بخاطر تحقیقاتش روی سیستم اعصاب.

"سانتیاگو رامون" فرزند یک پزشک تجربی، علیرغم تمایل پدر، به‌نقاشی علاقه فراوان دارد و در ابتدای تحصیلاتش، استعداد و علاقه چندانی از خود نشان نمی‌دهد. ولی براثر پافشاری پدر، به‌تحصیلاتش ادامه می‌دهد، وارد رشته پزشکی می‌شود، بعد از خدمت در سواره نظام (در کوبا) به مطالعه در زیست‌شناسی و سپس بیولژی می‌پردازد. ازدواج می‌کند و دارای پنج فرزند می‌شود. در تئوری‌هایی که ارائه می‌دهد به‌موفقیت‌های عظیم نائل می‌شود، همسرش می‌میرد و خود او نیز عمری سرشار از مطالعه و مبارزهٔ علمی همراه با موفقیت را پشت‌سر می‌گذارد.

بررسی و ارائه زندگی یک پزشک (که به‌افتخار کسب جایزه نوبل هم نایل شده) در قالب یک سریال تلویزیونی، کاری است عمده به دو جهت.

اول ــ بعنوان بارزترین خصیصه یک سریال تلویزیونی می‌توان و باید به‌پرکشش بودن آن اشاره کرد.

یک سریال باید این جذابیت و قدرت را داشته باشد که بیننده‌اش را یک هفته بعد و درست سر ساعت معین پای تلویزیون بکشاند و او را نسبت به‌زندگی و سرنوشت شخصیت‌هایش علاقمند سازد. بهمین جهت سعی می‌شود که حوادث مهیج و گیرا، در طول کل زمان یک سریال تقسیم شوند و هیچ بخشی از یکی دو حادثه مهم و سرگرم کننده بی‌نصیب نماند.

دوم ــ یک سریال به‌دلیل آنکه با گروه وسیعی از مردم با قوه درک‌های متفاوت روبروست، باید زبان و بیان روان و آسانی داشته باشد.

چنین بیوگرافی‌هایی الزام دارند که یک مقدار اطلاعات در مورد شخصیتی که درباره او صحبت می‌شود به مخاطبانشان بدهند، این انتقال اطلاعات باید در حدی باشد که بیننده را خسته و بی‌علاقه نسازد. در مورد داستان زندگی "رامون کاخال"، سریال‌ساز دو مسیر اصلی و عمده در پیش رو داشته است:

الف ــ پی‌گیری زندگی خصوصی و خانوادگی "رامون" که شامل رابطه او با پدر و مادر و برادر و خواهر و سپس رابطه او با زن و فرزندان و دوستان می‌شد.

ب ــ نمایش و معرفی حرفه او، رابطه‌اش با این حرفه و موفقیت‌های حرفه‌ای‌اش. و بالاخره کار مهم فیلمساز، یعنی تلفیق این دو مسیر، بطوری که موجودیت هیچکدام تحت الشعاع دیگری قرار نگیرد و تاءثیر هر زندگی بردیگری مورد توجه قرار گیرد و درعین حال وحدت بیانی اثر حفظ شود.

هردوی این جنبه‌ها به‌جهت دارا بودن نقاط جذب متعدد برای بیننده، می‌توانند از هر نظر اشتیاق‌برانگیز باشند. مردم سراسر جهان از نظاره زندگی خانوادگی انسان‌های دیگر بر پرده تلویزیون لذت می‌برند و خصیصه همذات پنداری که در ساخت سریال‌های خانوادگی (بخصوص) سعی می‌شود تا در اثر وجود داشته باشد، انگیزه اصلی را برای کشش بینندگان به‌این‌نوع آثار باعث می‌شود (موفقیت "روزهای زندگی" را فراموش نکرده‌ایم).

از جانبی دیگر، موفقیت‌های حرفه‌ای یک فرد نیز عامل موثر دیگری است در جذب بینندگان بیشتر، زیرا تصاویر متحرک سینما و تلویزیون، آینه تمنیات قلبی و پنهانی هر آدمی است. درمقابل پرده سینما و صفحه تلویزیون است که غم‌ها به‌شادی، ناکامی‌ها به موفقیت و شکست‌ها به‌پیروزی تبدیل می‌شوند، و همان پدیده همذات پنداری باعث می‌شود که آدم‌های معمولی از دیدن زندگی پر از فراز و نشیب قهرمان‌ها که در انتها به‌اوج قله موفقیت منتهی می‌شود، لذتی وافر ببرند و برای دیدن قسمت‌های بعد روزشماری کنند. و سریال "رامون کاخال" با آن که از جهت فیلمنامه و ساخت و پرداخت دارای اشکالات فراوان است، ولی بدلیل آنکه مبین هردوی این جنبه‌ها (زندگی پر از فراز و نشیب "رامون"، هم در خانواده و هم در اجتماع) است، از جهت راضی نگاهداشتن بینندگان تلویزیون موفق است.

از مایه‌های موفقیت‌آمیز اثر می‌گذریم و برــ می‌گردیم به‌خود کار.

در پایان آخرین قسمت سریال، گوینده بر تصویری از صورت بی‌روح "دکتر کاخال"، لیستی از افتخارات و جوایزی که وی در مدت زندگی‌اش‌کسب کرده، ارائه می‌دهد و بدینوسیله سعی می‌شود که تصویری را که در طول فیلم سعی شده از زندگی این دانشمند ساخته شود، کامل کند.

اما همه اماها در همین تصویری است که از این پزشک ارائه می‌شود. فیلمنامه سریال از جهت پرداخت شخصیت "رامون" و اطرافیان او نارسا است. چرا؟ شرح می‌دهیم.

در رابطه بین "رامون" و پدرش، که احتمالا" مساله اصلی اینستکه، پدر تصمیم دارد آرزوهای دست نیافتنی‌اش در مورد حرفه پزشکی را در وجود پسرش تحقق بخشد ــ ولی در بافت فیلمنامه، این رابطه از حد فشارهای گاه سادیستیک پدر درمورد تحصیل پسر که بشدت غیرمنطقی جلوه می‌کند، درنمی‌گذرد.

در این زمینه حتی یک مضمون تصویری لطیف دیده نمی‌شود و تمامی این رابطه دو جانبه بوسیله گفتارهای پایان ناپذیر توضیح داده می‌شود، بهمین جهت رابطه پدر و پسر که درواقع تمامی شخصیت و آینده "رامون" براساس آن بنا می‌شود، بدین شکل ابتدایی و ساده برگزار می‌شود.

در همین محدوده (رابطه پدر و پسر و تحصیلات پسر) یک مساءله عمده دیگر وجود دارد: علاقه "رامون" به‌نقاشی، در چند صحنه پراکنده در قسمت‌های اولیه سریال بدان پرداخته شده و بعد رها می‌شود. فقط یک صحنه وجود دارد که می‌کوشد تا اندازه‌ی این ارتباط سه‌جانبه "رامون" پزشکی و نقاشی را توضیح دهد. صحنه‌ای که وی می‌کوشد طرحی از آناتومی بدن انسان را با یک رنگ‌آمیزی هنرمندانه جلا بخشد.

البته "رامون" در زندگی‌اش علائق دیگری هم دارد. کشش او بطرف مطالعه کتاب‌های فلسفی (بغیر از قسمت دوم در قسمت چهارم اشاره‌ای خام و پرورش نیافته به‌سرگردانی "رامون" بین یک رمانتیسم فلسفی و مبانی یک زندگی واقعی می‌شود)، و علاقه‌اش به عکاسی که هردوی این موارد، چنان پا در هوا مطرح میــ شوند که جای تامل برای بیننده و خود "رامون" باقی نمی‌گذارد. (در قسمت دوم می‌بینیم که بدنبال گفتگو با دوستی در مورد کتاب‌های فلسفی، علاقه "رامون" نیز جلب می‌شود و بجز اشاره دیگری در قسمت چهارم، دیگر صحبتی از این مورد در سریال وجود ندارد).

در قسمت‌های اولیه که وی مشغول تحصیل است، حوادث پراکنده و بدون ربط منطقی‌که طرح شده و سپس بدون نتیجه‌گیری لازم رها شده‌اند، کم نیستند.

برخورد خصمانه "رامون" با یک دانشجوی معترض (قسمت دوم)، دعوا با یک دانشجوی دیگر و بعد دوست شدنش با او (همان قسمت)، وقایع داخلی اسپانیا که با چند تصویر پراکنده از مردم و سربازان نمایش داده می‌شود و به‌راحتی هم فراموش می‌شود (البته نمی‌توان گناه این نقص را کاملا" متوجه نسخه اصلی سریال دانست.)

بخش‌های مربوط به حضور ارتش اسپانیا در کوبا و شرکت "رامون" در جنگ نیــــز کمکی به شناخت اساسی روحیه "رامون" نمی‌کنند، جز اینکه بطور پراکنده و خیلی سست، پافشاری و مقاومت او را در برابر رشوه‌خواری و دزدی نشان می‌دهد. قسمت‌های بعدی نیز سرشار از اشارهــ های خام و نارسا به‌مسائل مختلف است. از آزادی کوبا از چنگال استعمار اسپانیا گرفته تا رقابت سیاسی و پزشکی آمریکا و اسپانیا. همچنین اشاره‌هایی گذرا و کم‌مایه به‌آزادیــ خواهی او، ضد اشرافیت بودنش، کوشش‌هایش برای آزاد کردن مستعمرات، و شروع به‌مبارزه سیاسی، که همه و همه توضیح داده نشده و بدون بهره کافی برای ساخت و تکوین شخصیت "رامون" و در حد تذکر باقی می‌مانند.

در کنار همه اینها، تکلیف فیلم با بخش حرفه‌ای زندگی "رامون" مشخص نیست.

فیلم‌سعی دارد که کشفیات پزشکی "رامون" را بزبان ساده توضیح دهد، و باید هم این کار

را بکند، زیرا فیلم اصلا" براین اساس شکل گرفته (در عنوان فیلم ادعا می‌شود که این، داستان پیروزی یک اراده است)، و بیان این همه، مشکل است. چون مبحثی است پیچیده و اختصاصی که گاه اصلا" بیان آن بشکل همه‌فهم غیر ممکن است. و اگر گاهی هم فیلم بدین مهم نایل شود، این کوشش بکجا ختم خواهد شد؟ آیا باید همه کشفیات "رامون" فهرست شود، که دراینصورت تکلیف حوصله تماشاچی چه می‌شود؟ لذا و بدین علت تمامی بخش‌هایی از سریال که به‌این مهم می‌پردازد، در عین نارسا بودن، گنگ و در نتیجه ناموفق و خسته کننده باقی می‌مانند. از جهت ساخت نیز، فیلم اشکالات متعدد دارد.

در کنار هم آمدن زندگی خصوصی "رامون" و زندگی حرفه‌ای‌اش، آنهم بدین شکل بدون انسجام، یگانگی و یکدستی اثر را درهم می‌ریزد و تماشاچی را در تمامی مدت بین خانواده و حرفه "رامون" معلق باقی نگاه می‌دارد.

پرداخت بیشترقسمت‌ها کشدار و کند است، بازگشت‌هایی که به‌دوران کهولت "رامون" می‌شود (صحنه‌هایی که خاطراتش را شرح می‌دهد) بدون وجود منطق و دلیل خاصی است و این قطع‌ها می‌تواند از هر جای دیگر نیز انجام شود. در قسمت سوم که شامل جنگ با کوبایی‌ها است، صحنه‌های نبرد ساختی بسیار ضعیف و مصنوعی و فاقد کوچکترین هیجان و گیرایی است. حرکات سیاهی لشگرها مثل تیر خوردن و افتادن‌شان بسیار ساختگی و خنده‌آور است، تا آن حد که وضع و حال عصبی "رامون" نیز نابجا و مصنوعی بنظر می‌رسد. در قسمت‌های اولیه که شاهد کودکی، نوجوانی و جوانی "رامون" هستیم، با پایان هر قسمت و شروع قسمت بعد، بازیگر نقش "رامون" عوض می‌شود و اینکار چنان ناگهانی و ناشیانه صورت می‌گیرد که بیننده احتیاج به‌زمانی طولانی دارد تا خودش را با "رامون" جدید وفق دهد، ولی در همین قسمت‌ها و تقریبا" تا پایان سریال، چهره پدر تقریبا" بدون تغییرات محسوس باقی می‌ماند.

گریم همسر در قسمت آخر بشدت اغراق شده و زمان منطقی برای نمایش دوران پیری او رعایت نشده است.

با تمامی این ضعف‌ها، سریال در جلب بیننده موفق است، زیرا از تصاویر زیبا، شفاف و چشم‌نوازی برخوردار است همچنین بخاطر جذابیت ذاتی شخصیت دکتر "رامون کاخال" و بجهاتی که قبلا" ذکر شد. ■

● طولانی‌ترین تونل

برخورد انسان باطبیعت

محصول ژاپن ـ تاریخ نمایش از شبکه اول تلویزیون: ۶۲/۱۲/۲۴

بین دو جزیره در ژاپن قرار است تونلی با مسافت طولانی ایجاد شود. مردی که تحصیلاتش در زمینه زمین شناسی است و در ضمن شیفته‌ی مبارزه با دشواریهاست، می‌پذیرد که این تونل را حفر کند. محل احداث تونل در شهرکی دورافتاده واقع است. مردمان این منطقه از نظر اقتصادی در تنگدستی بسر می‌برند. آغاز انجام پروژه، افراد بیکار برای کار در تونل استخدام می‌شوند، و شهرک چهره تازه‌ای به‌خود می‌گیرد، بعد از مدتی زنی از اهالی این شهر به‌مرد علاقمند می‌شود، اما مرد با زنی که خانواده‌اش تعیین کرده‌اند، ازدواج می‌کند. مرد از این ازدواج صاحب فرزندی می‌شود که چند سال بعد در دوران نوجوانیش زیر ریزش مهیب بخشی از تونل قرار گرفته و کشته می‌شود.

علیرغم حوادث غم‌انگیزی که برای مرد رخ می‌دهد، او همچنان به‌کار ادامه می‌دهد، تا سرانجام موفق می‌شود تونل را به‌پایان برساند.

طولانی‌ترین تونل از آن دست فیلمهائیست که برخورد انسان با طبیعت را مورد بررسی قرار می‌دهد. در اینجا زندگی مردی به‌تصویر کشیده می‌شود که آماده است با پیچیده‌ترین دشواریها درافتد. از این رو، تونلی که باید ایجاد شود، به‌عنوان هماورد او برگزیده می‌شود، هماوردی پر صلابت و بی‌رحم. آغاز کار تونل مترادف است با دوران جوانی مرد. مسائل و مشکلات زندگی، در ابعاد گوناگونشان، یکی بعد از دیگری رخ می‌نمایند. حوادث و رخدادها منطبق با چگونگی پیشروی در تونل است. زمانیکه در یک مرحله از کار مرد با شکست مواجه می‌شود، این موضوع در بیرون تونل بازتاب می‌یابد. از جمله، زنی به‌او علاقمند می‌شود، مرد نیز به‌او علاقمند است ولی زنی که باید با او ازدواج کند از پیش تعیین شده است. مرد اجبارا" با زن تعیین شده ازدواج می‌کند و این در حقیقت برای او بمثابه شکستی در مبارزه محسوب می‌شود. این اتفاق زمانی بوقوع می‌پیوندد که ایجاد تونل امکان‌ناپذیر بنظر می‌رسد. این شکست مرد را مصمم می‌کند که حرکتهای بعدی را حساب‌شده‌تر و دقیقتر انجام دهد. او دوستی با تجربه در این زمینه را فرا می‌خواند تا در این مبارزه او را یاری دهد. مبارزه شدت بیشتری می‌یابد. صحنه‌ای که مرد در وسط تونل ایستاده است، تصویر گویائیست از تقابل و تضاد این دو حریف. هرقدر مرد در تونل پیشروی بیشتری می‌کند، که همانا بمعنای تضعیف حریف است، بهای سنگین‌تری باید بپردازد، پسر او در زیر آوار تونل زنده‌بگور می‌شود، دوستش‌جان‌می‌سپارد، و زنش آیینه‌ای است که او تنهائی خود را در آن می‌بیند.

عرضه تصاویری روشن و بدون ابهام از فراز و نشیبهای زندگی انسانی، همراه با جان دادن به‌مادیت تونل از نکات قابل توجه فیلم است. نکات و ظرایفی که او دیده است، حکایت از نگاه تیز و ذهنیت خلاقش دارد. اما آنچه باعث می‌شود این نکات دقیق نتوانند آنچنان که باید و شاید بچشم آیند، ریتم فیلم است که بسیار کند شکل گرفته و همین امر سبب کاستن از جذابیت شخصیتهای داستان می‌شود. نکته‌ٔ دیگری که سبب می‌شود فیلم علیرغم سوژه خوب و پرداختهای حساب شده‌اش در حد اثری متوسط باقی بماند، بازی هنرپیشگان است. بازیگران ناتوان از ایفای نقشی درست در لحظات کلیدی و حساس‌اند. زمانیکه فرزند مرد قربانی می‌شود، چهره‌ها حکایت‌از شعله‌ورتر شدن آتش مبارزه و یا انتقام ندارد، و چنین بنظر می‌رسد که این اتفاق امری بدیهی و لازمهٔ کار است. صحنه‌های مربوط به بیان لحظه‌های احساسی، تصنعی و بد هستند. زن به‌گونه‌ای از علاقه خود به‌مرد سخن می‌گوید که گویی صحبت از خریدهای روزانه است. با اینحال تصویر برداری و صحنه‌پردازیها خوب و منطبق با مضمون و جهت فیلم است، که رویهمرفته اثری بوجود آمده قابل دیدن، اما نه به‌یاد ماندنی. ■

● دوستان صمیمی

یک فیلم فقیر

تاریخ نمایش از شبکه اول تلویزیون: جمعه ۶۲/۱۲/۱۲

جمهوری ۴۰۰ میلیونی چین دست از امپراتوری شسته‌و تحت ریاست جمهوری آدم مزوری روزگار می‌گذراند. ژنرال کائی که از دوستان صمیمی و قدیمی امپراتور و از افسران لایق و محبوب مردم است در جبهه مدافعان جمهوری است. گروهی ارتشی‌طرفدار برگشت سلطنت‌اند. حکومت مرکزی قراردادی ۲۱ ماده‌ای را با ژاپن امضاء می‌کند و بلوا در می‌گیرد. رئیس جمهور که بظاهر تمایلی به تاج و تخت ندارد، تاجگذاری می‌کندو... سرآخر مردم پیروز می‌شوند و جمهوری را حفظ می‌کنند و ژنرال کائی که از بیماری کهنه‌ای رنج می‌برد، می‌میرد.

دوستان صمیمی فیلمی صمیمی نیست، هرچند که انگیزه نمایش روشنی دارد. فیلم خوب نیست البته نه‌به‌دلیل چارچوب روایتی قصه. مضمون فیلم هر چقدر درست و یا غیر درست باشد، فیلم را نجات نمی‌دهد. بحث و مشکل بر سر ظرفیت نیست. فیلم چیــــزی ارائه نمی‌دهد تا تماشاگر موضعی اختیار کند. چه مشکلی بر سر راه مردم بوده که امپراتوری را دوست‌نداشته‌و حکومت جمهوری را برگزیده‌اند؟ فیلم توضیح نمی‌دهد. چرا عده‌ای مفسده‌جو علیه جمهوری‌اند؟ نیت آنها چیست؟ ۲۱ ماده چگونه معجونی است؟ زمینه زندگی بر چه پایه‌ای است؟ مزایای یک نظام بر دیگری چیست و هزاران سؤال و اما، فیلم توضیحی نمی‌دهد. فیلم مدام حکم می‌کند و شعار می‌دهد و چیزی به‌ما یادنمی‌دهد. و ما را راهنمائی نمی‌کند که جزئیاتی را بدانیم تا که در مورد کل، قضاوتی داشته باشیم. ما حق داریم که خوبیهای هر دو طرف و بدی‌های هر دو طرف را بدانیم تا که دوئل برایمان معنی داشته باشد. ما چگونه می‌توانیم طرف بگیریم، فیلم فقیرتر از آن است که موادی دراختیارمان بگذارد. فیلم فقیر فیلم بدی است. ■

● هاراکیری

حمله به سنتها، به وسیلهٔ سنت!

○ کارگردان: *ماساکی کوبایاشی* ○ فیلمنامه: *شینوبو هاشی‌موتو* ○ فیلمبرداری (اسکوپ): *یوشیو میاجیما* ○ موسیقی متن: *تورو تاکه میتسو* ○ بازیگران: *تاتسویا ناکارایی، شیما ایواشیتا، آکیرا ایشی‌هاما، رن‌تارو میکونی* ○ محصول ۱۹۶۲ ژاپن ○ مدت نمایش: ۱۳۵ دقیقه.

یک سامورایی جوان، "موتوم جی‌جی ایوا" (آکیرا ایشی‌هاما)، برای تامین خرج مداوای کودک بیمارش، شمشیرش را می‌فروشد و غلاف خالی را با شمشیری تقلبی (از جنس نی) پر می‌کند. این تخطی از سنت سامورایی، حاکمان نظامی شهر را به خشم می‌آورد و سامورایی جوان را که با تهدید به هاراکیری (خودکشی) قصد اخاذی هم داشته، مجبور به خودکشی با همان شمشیر تقلبی می‌کنند. اما پدرخوانده‌ی سامورایی جوان، "هانشیرو تسوگومو (تاتسویا ناکارایی)، برای اثبات بی‌منطقی سنت‌ها و خونخواهی، سه تن از روسا را هتک حیثیت می‌کند و خود در انتها برای نبردی طولانی به مقر حاکمان می‌رود.

در رمان "اسپارتاکوس" نوشته‌ی "آرتور کویستلر"، بردگانی از سراسر امپراتوری روم گرد آمده‌اند تا به دنبال انقلاب خلق‌الساعه‌ی گلادیاتورها جامعه‌ای ایده‌آل را در شهری به نام آفتاب بنا کنند. اما پس از مدتی که کوشش‌هایشان با شکست روبرو می‌شود، دچار غم غربت می‌شوند. در این میان، بردگان سیاهی هم هستند که چند نسل در اروپا متولد شده‌اند و حسرت افریقا و زندگی در جنگل را دارند — سیاهانی که به عمر خود افریقا را ندیده‌اند. و به این ترتیب سختی زندگی و ناتوانی در تطبیق با شرایط جامعه در شهر آفتاب موجود، بهانه‌ای می‌شود برای عطف به شهر آفتاب موهومی که احتمالا هیچگاه در گذشته هم وجود نداشته است.

●

قرن هفدهم ژاپن است و تمرکز قدرت، بسیاری از سامورایی‌ها را بیکار کرده، به طوری که اجبار دارند برای امرار معاش به شغل‌های عادی و معمول در جامعه متوسل بشوند. در این دوران، این سامورایی‌ها که دیگر "رونین" خوانده می‌شوند، برای پرهیز از روبرویی با نظام نوین جامعه به واسطه‌ی انجام خودکشی و یا تهدید به آن و دریافت مبلغی پول، روزگار می‌گذرانند. و البته در گیر و دار زیستن، حسرت گذشته (هانشیرو تسوگومو: "اگر زندگی همانطور ادامه پیدا می‌کرد، چه خوب بود.") توجیهی است برای ضعف‌ها و خشونت‌ها و حتی شورش‌ها. در مقابل، حاکمان به عنوان جزئی از روند تغییر و نه عاملی از آن، در واقع سعی در حفظ همان سنتهائی را می‌کنند که رونین‌ها غم غربتشان را دارند.

تسوگومو، قهرمان سابق، که می‌خواهد قهرمان فعلی هم باشد، خانواده‌ای ندارد.

"سایتو" (رن تارومیکونی)، سرپرست مقر حکمرانی، قهرمان نیست، مسئولیت خانواده‌ای بزرگتر (نظام حاکم) را دارد و به کلیتی می‌اندیشد که در حد برتری دادن به جزئیات اخلاقی نمی‌تواند پابرجا بماند.

تسوگومو نگاه به گذشته دارد، آن هم در مقام و نوعی مخصوص به خود (رجعت به گذشته‌ها: تمرین تیراندازی با دوست در بهار، و تمرین مشق فرزند و فرزندخوانده در احاطه‌ی باغچه‌ی پرگل). و سایتو هم نگاه به گذشته دارد، اما عینی‌تر و امروزی‌تر (ایستادن در مقابل قاب پنجره و نگاه به طبیعت بیرون، قبل از ملاقات اول با تسوگو، و تکیه بر پنجره‌ی باز رو به حیاط داشتن در چند صحنه‌ی مهم تصمیم‌گیری).

طبیعت (خوشبختی) زمان گذشته‌ی خانواده‌ی هانشیرو درزمان حال خانواده‌ی سایتو حضور دارد. (صدای پرنده در صحنه‌ای که موتوم در مقرحکمرانی پذیرفته شده، برای او یادآور" رویا — دوران خوش قدیم" است.) با این ترتیب، اختلاف در نحوه‌ی ارتباط با گذشته است. و مردم در اختلاف موجود نقشی ندارند. آن‌ها در اینجا شامل شخصیتهایی می‌شوند که سامورایی نیستند! خانواده‌ی سایتو در قبال این تفکیک (و نه تبعیض) به روشنی موضع می‌گیرد: "مسائل ما به آنها مربوط نیست و مسائل آنها به ما." و خانواده‌ی هانشیرو با تمسک به انگیزه‌های عاطفی شخصی به توجیهاتی صرفا نمایشی می‌رسد: هانشیرو حاضر نیست از دخترش به‌عنوان ممر درآمد استفاده کند و در ارتباط با صاحب‌کارش دچار مشکل است (در هر دو مورد به بهانه‌ی سقوط از ارزش‌های طبقه‌ی سامورایی — حاکم). و موتوم از کمی درآمد حاصل از تدریس به‌بچه‌ها می‌نالد، و در صف مردم جویای کار پذیرفته نمی‌شود (به نشانه افسوس براینکه از مزایای ارثی طبقاتی‌اش محروم شده است).

● روش کارگردانی "کوبایاشی" در کار با مایه‌ی پیشنهادی فیلم (شورش علیه سنت) متناقض است. فیلم زیباست. زیبایی‌شناسی سنتی ژاپن جدا از سنتی که قرار است به آن حمله شود نیست. و عاملی تجریدی‌هم نمیتواند باشد. نمایشی‌ست که کارگردان براه انداخته.

شروع حرکت هانشیرو و موتوم (که‌هدفهای جداگانه‌ای را تعقیب می‌کنند) برای روبرویی با نظام از طریق جدا شدن از دوربین — تماشاگر به نمایش گذاشته می‌شود. در صورتیکه معرفی‌ها در مورد شخصیتهای مقابل، موقعیتهایی تثبیت شده را القاء می‌کنند. آخرین نمای درشت قبل از تیتراژ از نماد خانواده‌ی سایتو (مجسمه‌ای ملبس به لباس و موی جد خانواده) در کنار آخرین نمای درشت فیلم از خود سایتو، یک شخصیت را به‌آن دو می‌بخشد.. این‌نمابندی به خودی خود مشکلی ندارد، اما چون برمبنای شیفتگی به هنرهای تجسمی سنتی ژاپن عمل شده در استیلیزه کردن آن چنان غلو می‌شود که دیگر طرف‌گیری جهت توضیح انگیزه‌های شخصیت‌ها، معنایش را از دست می‌دهد: هانشیرو که قرار است دیگر اعتقادی به جلای ظاهری طبقه‌ی سامورایی نداشته باشد، با به راه انداختن نبردهای زیبای علفزار و مقر حاکمان در خدمت ستایش از سنت مورد حمله قرار می‌گیرد! جنگ را نمی‌شود زیبا نشان داد و آن را نفی هم کرد.

نظم و قدرت را می‌شود تحسین کرد و در کنارش می‌توان جذابیت انهدام را تبلیغ کرد. ولی به شرطی که درچهارچوب منطق ایدئولوژیکی فیلم بگنجد: مثل فاشیسم در فیلم‌های "ریفنشتال" و نیهیلیسم درفیلم‌های "پکین‌پا" و نه سوسیالیسم در فیلم‌های کوبایاشی.

● هاراکیری فیلمی مترقی نیست، چون در جدال میان دو گروه از هیئت حاکمه عنایتش (فقط در محدوده‌ی همین جدال) متوجه آن گروهی‌ست که قدرت را از دست داده و آگاه نیست: "هیچکس نمی‌تواند برگذشت زمان فائق آید." گروهی که قالب نظام به تنش جا نمی‌گیرد (در فیلم دیگر کوبایاشی، "موقعیت انسانی"، قالب میلیتاریسم، استالینیسم، و در هاراکیری اصلا قالب حکومت) دست به طغیان می‌زند و در عین‌حال از ثمرات قالب برای توجیه خود می‌خواهد استفاده کند: در نهایت تسوگومو، بعد از روایت تبلیغی‌مفصلش، می‌خواهد هاراکیری — خودکشی با افتخار طبق سنت — کند و این نظام است که دیگر او را در این حد به رسمیت نمی‌شناسد و به جدال وامی‌دارد.

"هاشی‌موتو"، فیلمنامه‌نویس هاراکیری (که کار موفقی در "راشومون"، ساخته‌ی "کوروساوا"، محصول ۱۹۵۰ ارائه داده) خط روایتی را به مجموعه‌ای از رجعت به گذشته‌ها مرتبا قطع می‌دهد که در کار کوبایاشی تبدیل به ورطه‌ای می‌شود برای واپس‌نگری: روایت جلسه‌ی مشاوره‌ی حاکمان بر سر سرنوشت موتوم را حرکت دوربینی (از چپ به راست) تبیین می‌کند که نشانه‌ی همبستگی و ساخت خانواده است. اما روایت جلسه‌ی مشاوره‌ی حاکمان سابق (از دید تسوگومو) که جهت هاراکیری تشکیل شده نیز با حرکت دوربینی مانند آن (این بار از راست به چپ) توضیح داده می‌شود.

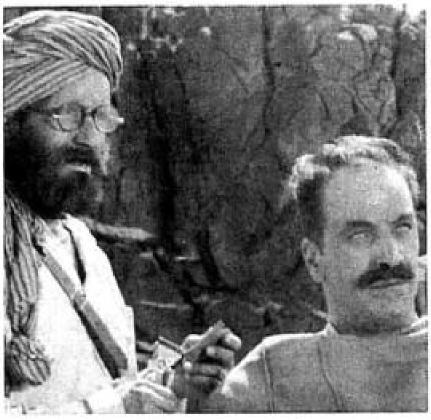
● کوبایاشی کارگردان متوسطی است و جذابیت بهری فیلم‌های تاریخی اوناشی از توانایی در بازسازی دقیق آیین‌زندگی‌ومبارزه‌ی سامورایی‌ها و همراهی این جنبه‌ی توریستی! با انتقادات رقیق اجتماعی (قابل‌توجه ذهنی غربی — غیرژاپنی) است. جذابیتی که باعث می‌شود هاراکیری در "فستیوال کان"ی جایزه مخصوص ببرد که هیچگاه برای‌فیلم‌های‌استادانی چون "میزوگوشی" و "اوزو" امتیازی قائل نشد.



بلوچی باچشمان آبی!

کارگردان: حبیب کاوش ٥ نویسنده فیلمنامه: حبیب کاوش، هادی سیف، معتمدنژاد ٥ مدیر فیلمبرداری: نعمت حقیقی ٥ موسیقی متن: فریدون شهبازیان ٥ تدوین: روح‌الله امامی ٥بازیگران: سعید راد، جعفر والی، خسرو شکیبایی، جمشید آریا، علی محزون، آهو خردمند، شهرام گلچین، داریوش ایران‌نژاد.

دادشاه ـ که نام واقعیش دوست محمد است ـ به‌مخالفت با "اصل چهار" و عواملش در زاهدان برخاسته است. سردار درانی را که از حامیان "اصل چهار" است به‌دار می‌کشد. ژاندارم‌ها دهکدهٔ او را می‌سوزانند و همسرش را زندانی می‌کنند. پس از حملهٔ دادشاه به‌پاسگاه، یک گروه ارتشی برای دستگیری او گسیل می‌شوند اما شکست می‌خورند. با قتل "کارول" مسئول "اصل چهار" در سیستان و بلوچستان و همسرش، دولت که نتوانسته است به‌غائله خاتمه دهد مجبور به‌استعفا می‌شود. دولت جدید به‌کمک ایلوخان و به‌بهانهٔ مذاکره، دادشاه را به‌دام می‌اندازد و سرانجام دادشاه کشته می‌شود.



دادشاه، فیلمی از حبیب کاوش، یادآور برخی از فیلم‌های عظیم و به‌یادماندنی تاریخ سینماست. شباهت یک فیلم با فیلمی دیگر ـ بخصوص نمونه‌های کلاسیک ـ هیچ ایرادی ندارد و مطمئنا" چنین ایرادی مطلقا" در مورد دادشاه صدق نمی‌کند، چرا که به‌هیچوجه با فیلم‌های با ارزش تاریخ سینما قابل قیاس نیست و هیچ ربطی به‌آنها ندارد، هرچند مجبوریم "شباهت"هایی را ذکر کنیم.

فیلمنامه ظاهرا" براساس وقایعی که در دهه سی در بلوچستان رخ داده، تنظیم شده است. بدین ترتیب داستان فیلم متکی به رویدادهای تاریخی و شخصیتهایی واقعی است. و ظاهرا" ماجرا حکایتگر مبارزه فردی است بر علیه دخالت اجنبی‌ها ـ بطور مشخص آمریکایی‌ها ـ و ظلم و جور حکومت وقت. مبارزه برعلیه ظلم، مضمون باارزشی‌ست و به‌تصویر کشیدن این مضمون نیز در خور توجه است. نمونه‌های زیادی از این نوع فیلم در سینمای جهان ساخته شده است که از آن جمله باید از "زنده باد زاپاتا" یاد کنیم که بافت کلی دادشاه شباهت زیادی به‌آن دارد.

شخصیت محوری فیلم، "دوست محمد" معروف به "دادشاه" است. او انسان پاکی است، شجاع است، در تیراندازی مهارت دارد، دونده خوبی هم هست، به‌مال دنیا بی‌اعتناست، متدین است، صلابت دارد. بلوچ است و چشمانش به‌رنگ آبی (احتمالا" برخلاف تمامی اهالی آن منطقه).

اولین‌باری که تصویر "دادشاه" بر پرده ظاهر می‌شود، انعکاس چهره پرهیبت او را در آینه‌های متعدد می‌بینیم، با آن نگاه غضبناک و لرزش چانه! موسیقی هم کمک می‌کند تا به صندلی میخکوب شویم و مطمئن باشیم با یک "قهرمان" روبرو هستیم. همان قهرمان همیشگی فیلم‌های آشنای سینمای "فیلمفارسی" (امیدوارم عبارت "فیلمفارسی" برای خواننده عزیز نیازی به‌تعریف نداشته باشد)، که این‌بار با ادعایی دیگر بر پرده ظاهر شده است: مبارزه با اجنبی‌ها. هرچند نمی‌دانیم سابقه‌اش چه بوده، چرا به‌فکر مبارزه افتاده و چطور پی برده است که "اصل چهار ترومن" یک سیاست سلطه جویانه آمریکایی‌ست و باید با آن به‌ستیز برخاست. در همان صحنه اول، پیرزنی دعایی بر بازوی دادشاه می‌بندد و بعدها "عمو قادر" توضیح می‌دهد: "دادشاه هروقت میخواد دست به‌عمل بزرگی بزنه، اول با خدای خودش راز و نیاز می‌کنه". جایی هم "بابا رستم" به‌دیگران می‌گوید: "دادشاه هیچ‌وقت نمی‌میره، سراغ او را بالای بلندترین قله‌ها بگیرید...". پس "دادشاه" از "قهرمان" هم بلندمرتبه‌تر است. فیلم با همین تک گفتارها، سیمایی باشکوه و مقدس به‌چهرهٔ دادشاه می‌بخشد.

"دادشاه" شجاع و زیرک است. برای تصرف پاسگاه ژاندارمری ـ که وسط دشت واقع است‌وحمله به‌آن خودکشی‌ست ـ نقشه ماهرانه‌ای می‌کشد: "کفش‌هاتان را چپکی بپوشید"! همین. و حمله با موفقیت به‌انجام می‌رسد و همسر دادشاه که در پاسگاه زندانی است، نجات می‌یابد. تیراندازی دقیق "دادشاه" قفل زندان را می‌شکند و تماشاگر ساده‌دل و ساده پسند که مبهوت این مهارت‌هاست و مشغول ابراز احساسات برای "دادشاه" و "عمو قادر" ـ که با حرکت آهسته پشتک می‌زند! ـ فرصت ندارد تا به‌کل قضیه شک کند، به‌اینکه چگونه می‌توان در پناه چند بوته خار سنگر گرفت، مسافت بین دو طرف نبرد چقدر است و اساسا" روز روشن چنین حمله‌ای می‌تواند صورت بگیرد یا خیر. تماشاگر در صحنه درگیری با قشون ارتشی نیز، چنین فرصتی ندارد. یک نیروی تربیت شده نظامی ـ وسط صحرا اطراق می‌کند و به‌راحتی توسط "دادشاه" و یارانش غافلگیر می‌شود. کارگردان هیچ کوششی برای پرداخت منطقی صحنه، از نظر موقعیت جغرافیایی نبرد، ندارد. در عوض "دادشاه" به جعبه‌های حاوی مهمات شلیک می‌کند، انفجار عظیمی رخ می‌دهد، چند سرباز به‌اطراف پرتاب می‌شوند و بازهم ابراز احساسات تماشاگران برای تیراندازی ماهرانهٔ قهرمان. ظاهرا" اسکانس مشکلی است که به‌همین سادگی، یعنی با کمک یک انفجار و چند فقره کشت و کشتار، با موفقیت به‌پایان می‌رسد.

به‌صحنه‌ای دیگر توجه کنید: از اینکه اصلا" چرا مسئول دفاتر "اصل چهار" با این وضعیت به‌این ناحیه خطرناک آمده، می‌گذریم. نکته اعجاب‌انگیزتر اما این است که "دادشاه" پس از زخمی شدن "عمو قادر" چگونه می‌تواند پای پیاده خود را به‌ماشین برساند، با خونسردی یک روئین‌تن روبروی آن بایستد و در جا ـ غیر از همسر "کارول" ـ تمامی سرنشینان ماشین را به‌هلاکت برساند.

باورنکردنی‌ست اما از این نوع "قهرمانان" هیچ کاری بعید نیست. همان تماشاگر که دهانش با دیدن جای گلوله‌ها روی چشم و پیشانی و گردن اجنبی‌ها بازمانده، به این همه قدرت و مهارت در تیراندازی، با ابراز احساسات شدید، آفرین می‌گوید و ابدا" به‌هیچ چیز شک نمی‌کند و شاید اساسا" بخاطر دیدن چنین صحنه‌هایی آمده باشد و از قبل انتظاری جز این نداشته باشد. و برایش مثلا" روابط بین شخصیتهای فیلم چندان مهم نباشد. در غیر اینصورت حتما" کیفیت رابطه (عدم رابطه؟) "دادشاه" و همسرش می‌توانست سئوال‌برانگیز باشد. لابد در این بخش از زندگی "دادشاه" بین او و همسرش اختلافی بروز کرده بوده است و فیلمساز ناگزیر، آن دو را همچون دو غریبه تصویر کرده است! هرچند کارگردان تمام توانش را برای صحنه‌هایی دیگر (که چند نمونه‌اش ذکر شد) بکار گرفته است اما نه اینکه مطلقا" به‌این روابط نیندیشیده باشد. به‌یاد بیاورید صحنه‌ای را که "یعقوب" به‌طرف "دادشاه" قراول می‌رود و قصد دارد او را بخاطر عقب نشینی‌اش در مقابل قشون هدف قرار دهد. فیلمساز از این صحنه چند منظور دارد: بین یاران "دادشاه" افرادی هستند که رموز مبارزه را خوب درک نمی‌کنند، حمایت "ایوب" از "یعقوب" زمینه را برای توجیه خیانت بعدی خود او فراهم می‌سازد. "دادشاه" بی‌باکانه در مقابل او سینه سپر می‌کند و با چند جمله او را سر عقل می‌آورد و به‌گریه می‌اندازد. "دادشاه" کماکان موجودی فوق تصور باقی می‌ماند. اگر کسی هنوز متوجه این نکته نشده است، "عمو قادر" قدم پیش می‌گذارد و برای ما توضیح می‌دهد که "کوههای بلوچستان تا حالا چنین دلاوری بخود ندیده". این شیوه قهرمانپردازی با تیراندازی‌های آنچنانی "دادشاه"، از یک سنخ است. پس غرض اصلی فیلمساز از زحماتی که برای چنین صحنه‌هایی می‌کشد، با کوشش اصلی او برای تمامیت فیلم تباینی ندارد. فیلمساز قهرمانی را به‌تصویر درآورده است که برای سینمای متعارف ایران چهره‌ای آشناست. اما او ضمنا" به فرمول‌های جدید چند سال اخیر این سینما نیز توجه دارد. نقش مردم چیست؟ باید قهرمان را از حمایت مردم برخوردار کرد. پس به‌سکانس محاصره شدن "دادشاه" و یارانش در کوه و پرواز هواپیما بر فراز آن توجه کنید. چند نفری که در مراسم تدفین "بخشو" حضور

داشتند، تحت تاءثیر سخنان "بابا رستم" به جمعیت عظیمی تبدیل شده‌اند. اما چگونه؟ مهم نیست. نیروهای ارتشی کوهستان را محاصره کرده‌اند. "دادشاه" زخمی می‌شود. مردم منتظرند. "دادشاه" و یارانش فریاد بر می‌آورند که "مردم ما اینجائیم!" مردم منتظرند. لابد ترس از هواپیما مانعشان است. سرانجام "دادشاه" با برنو هواپیما را سرنگون می‌کند و مردم که دیگر مشکلی ندارند، با مشتهای گره کرده حرکت می‌کنند. از قشون ارتشی خبری نیست. کجا غیبشان زد؟ تصاویر متعدد مشتهای گره کرده مردم، فریادهای "مردم ما اینجائیم" و پیوستن مردم که از نظر پرداخت سینمایی با قدرت و استحکام صحنهٔ مثلا" تصرف پاسگاه ژاندارمری تاخت می‌زند، همه حکایت از تیزهوشی کارگردان و توجه او به اوضاع و احوال سینمای کنونی دارد. پس باید قبول کرد که فیلم هیچ اشکالی ندارد، مضمونی سیاسی، قهرمانی با ایمان و متدین، و پیوستن مردم، مطابق با آخرین فرمول‌های "فیلمفارسی" دوران جدید سینمای ایران.

سازنده "دادشاه" برای رسیدن به‌این هدفها از عوامل دیگری هم استفاده کرده است تا دادشاه فیلمی به‌قول خودشان "عظیم" نمایانده شود. نوشتهٔ عنوان فیلم شبیه پلاکارد فیلم‌هایی چون "بن‌هور" است. گفتار انتهایی که مضمون به‌اصطلاح سیاسی فیلم را پررنگ‌تر می‌کند و لحنی حماسی دارد، یادآور گفتاری‌ست در فیلم "ال‌سید" در ستایش قهرمان ـ اسطوره. در عین حال شخصیت معروف فیلم‌های وسترن، پیرمرد بامزه و دوست داشتنی‌ای که یار و یاور قهرمان است نیز از یاد نرفته است. از خشونت اغراق شده فیلم چیزی نمی‌گوئیم جز اینکه اگر کارگردانی همچون "سام پکین‌پا" نیز از این عامل بهره می‌گیرد، وساختمان‌آثارش بر همین اساس استوار است، دلیل نمی‌شود که هرکسی در فیلمش بز و بزغاله وآدم و هرچه را که دستش می‌رسد چنین قصابی کند. تنها دلیل چنین شیوه‌ای، ندادن مجال اندیشیدن به‌تماشاگر است که او درنیابد با چه معجونی روبروست.

هر لحظه فیلم بحث‌برانگیز است. بهرحال ابر و باد و مه و خورشید و فلک گرد هم آمده‌اند تا مجموعهٔ "سازندهٔ فیلم، و تماشاگر این نوع سینما" فرهنگ خود را حفظ و تداوم بخشند. فرهنگی که در آن میان، قربانی اصلی تماشاگر است.

■

● مردی که بزانو درآمد

بررسی چگونگی از دام رهیدن

کارگردان: دامیانو دامیانی ◦ بازیگران: جولیانو جما، میکله پلا چیدو و . . . ◦ محصول ایتالیا

نینو پرالتا، دکه‌دار کنار خیابان، ناخواسته در یک ماجرای خونین که بین دو دستهٔ رقیب مافیا به‌راه افتاده است، گیر می‌افتد. او دست به‌هر تلاشی می‌زند، تا نام خود را از سیاههٔ محکومان به‌قتل، بیرون آورد. ولی به‌دام دیگری می‌افتد. سردستهٔ مافیا (دون وینچنزو) می‌خواهد او را مزدور خودش بکند. او وینچنزو را می‌کشد و در پنهان کردن جسد او از یکی از مزدوران وینچنزو کمک می‌خواهد. اما به‌دلیل خیانت او، ناچار او را هم می‌کشد.



"دامیانی"، به‌کاوش در اعمال و رفتار فردی که در دام توطئه‌های بسیار پیچیده گرفتار آمده است، می‌پردازد.

شخصیتهای آثار او در پایان فیلم، پس از آنکه حقایق روشن شد، بازهم گرفتارند. زیرا که دامیانی، باصطلاح به‌ریشه می‌زند و پوسته را دور می‌اندازد. هدف او از فیلمهایش بیان واقعیت جامعه و بررسی راه دگرگون سازی آن است.

در "مردی که به‌زانو درآمد" قربانی شدن یک فرد مضمون فیلم است. "نینو پرالتا" کسی است که به‌قول پلیس سرش به‌کار خودش است. او همه‌جور کاری بلد است. به دکه‌داری روی آورده است. با صاحبان کشتی ماهیگیری که قبلا" کار می‌کرد اختلاف داشته است. طرز برخوردش با پلاتامونه، صاحب کافه، پسرش، دوستش کلکیو و دیگران نشان می‌دهد که‌آدمی زودرنج و احساساتی است، و از همین نظر آدمی ساده است. وقتی دست به‌کاری می‌زند، حساب پیامدهای آن را نمی‌کند. مثلا" با آنکه می‌داند که نام او در لیست محکومان است به خانهٔ یکی از سردسته‌های مافیا می‌رود، آنهم مسلح. نینوی ساده و در عین‌حال کله‌شق که به‌راحتی کلکیوی وفادار را بیرون می‌کند، لقمهٔ راحتی برای دار و دستهٔ آدمکشان است که ارزش بالایی هم ندارد. فیلم برای درک مشکل او زمینه لازم را به‌ما می‌دهد: اتاق تاریک و نمور در محلهٔ فقیرنشین، مشکل پول مداوای دخترک بیمارش، پسرش که همیشه نگران او است، زنش لوچیا که به‌ناگهان در آشپزخانه زیر گریه می‌زند، و یا کلکیوی آس و پاس با آن ریخت مسخره که لحظه‌ای او را تنها نمی‌گذارد.

فیلم با وارد کردن پلاتامونه به‌داستان، کشاکش اصلی را که تا پایان ادامه دارد، ایجاد می‌کند. مجموعهٔ آگاهی‌های تاریخچه گونه که کلکیو از او به‌ما می‌دهد، بجز زخم روی مچش در خاطر نمی‌ماند. بیننده از او تنها چهرهٔ یک قاتل بیرحم و ماهر را می‌بیند که چون خوره دارد روح نینو را می‌خورد و با آن عینک مخصوصش که در تاریکی به‌آن نیاز ندارد! و هربار که بخواهد، چهرهٔ او را در هاله‌ای از ابهام فرو می‌برد. اما همین شخص که تاکنون یک باج‌خور زرنگ برای بیننده چهره کرده است، زمانی‌که خانهٔ تاریک و شلوغ روستایی‌اش و زن ترسانش به‌ما نشان داده می‌شود که چگونه پیش نینو زاری می‌کند، ناگهان آن روی سکه را آشکار می‌کند.

صحنه، گویای چهرهٔ به‌راستی خشن و غیر انسانی آن نظام است که انسانهایی چنین نگون بخت را به‌آدمکشی وامی‌دارد.

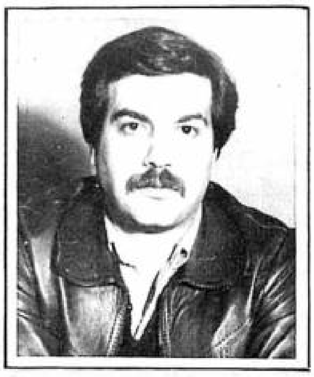
همانگونه که دیدیم، دامیانی در این فیلم، برخلاف گذشته جنبه‌های انسانی را مد نظر داشته است. صحنه‌های بسیاری در این فیلم می‌بینیم که به بازنمایی جنبه‌های گوناگون روابط بین شخصیتها از نقطه نظر عاطفی، پرداخته است.

آخرین صحنه فیلم ازاین دیدگاه، مثال‌زدنی‌است که نینوسنگ را به‌کلهٔ پلاتامونه‌می‌کوبدو هردو در آن باد و فضای مه‌آلود و سرد، در بین تک درختهای لخت به‌راه می‌افتند و طوری راه می‌روند که گویی دارند سقوط می‌کنند. در اینجا اوج دربدری و تنهایی آنها القاء می‌شود. این حس زمانی به‌اوج خود می‌رسد که پلاتامونه می‌میرد و نینو وحشتزده فرار می‌کند.

آنچه در اینجا قابل اشاره است، این نکته است که گفته می‌شود اینگونه فیلمها، با وجود افشاگری و تحلیل نظام حاکم بر آن جوامع، تنها ترس را در دل بیننده دامن می‌زند. این، از دید نگارنده، با ساختار فکری فیلمهای دامیانی همخوانی ندارد. زیرا هدف دامیانی از این فیلمها، برانگیختن تماشاگر به اندیشیدن دربارهٔ پیرامون خود، و چاره‌جویی است. در همین فیلم می‌بینیم که نینو به پلاتامونه می‌گوید "اگر ما دست به‌دست هم ندهیم، وینچنزوها ما را می‌خورند." از همینجا، با توجه به‌شناختی که بیننده از پلاتامونه دارد، می‌توان بیهودگی انتظار نینو از امثال پلاتامونه را دریافت. زیرا باج‌خورها و اوباش، اگر هم از خانواده‌های تنگدست و نگون بخت باشند، نوکر بالادستان هستند و اعتمادی به‌آنها نمی‌توان داشت. اما نتیجه‌های دیگر هم می‌توان گرفت که سادگی نینو عامل دیگری برای به‌دام افتادنش بود و یا کله‌شقی‌اش و یا تک روی‌اش که اینها را دیگر باید به‌عهدهٔ بیننده گذاشت. همینقدر می‌توان گفت که راه فیلم کاملا" از راه فیلمهای به‌ظاهر افشاگرانه و در اصل خواب کنندهٔ مردم، جدا است.

به‌نظر می‌رسد که با وجود ساختار فیلمهای گذشتهٔ دامیانی که زمان نمایش فیلم، بسیاری از صحنه‌های فیلم حذف شده باشد. به‌همین دلیل داوری ما دربارهٔ اثر، از این حد فراتر نمی‌رود. ■

گفتگو با «خسرو ملکان»
کارگردان فیلم «زخمه»



فیلمفارسی ما سعی می کند روابط دراماتیك را درنظر بگیرد

فروش نسبتا " خوب فیلم "زخمه" علیرغم کاستی‌های ارزشی‌اش چرخش اقتصادی فیلمسازی را امیدمی‌بخشد. اما فیلم بسیار ضعیف است و دقت در ساخت و پرداخت آن بسیارکم شده است. شخصیتهایی که بدون انگیزه خوبند یا بدند در فیلم‌مطرح شده‌اند، چون کارگردان صرفا " به‌آنها علاقمند بوده‌است.

اتفاقها و دگرگونیها ریشه در فیلمفارسی دارند و چفت و بستهای داستانی گاهی بسیار غیر منطقی‌اند. تصادف برمنطق غلبه دارد. کوششی برای انتخاب خط داستانی متفاوت از روال فیلمفارسی نشده است. اولیه‌ترین ترفندها انتخاب شده که نشان از بیدقتی و کاوش کم‌دارد. این گفتگو بدین قصد انجام شد تا پی به‌کاستی‌ها و چگونگی ساختن فیلم ببریم وامیدوار باشیم تا فیلمساز و گروه‌تهیه آن در فیلمهای بعد، دقت بیشتری را مصروف کیفیت‌و تکنیک فیلم‌کنند.

■ از سابقه‌کار سینمائی خود بگوئید.

ـ حدود دوازده سال پیش کار سینما را با دوبله فیلمهای خارجی شروع کردم. سال ۱۳۵۳ اولین فیلمم را به نام "بازگشت" (۲۰ دقیقه، ۱۶میلیمتری) ساختم که نمایش داده نشد. سال ۱۳۵۸ فیلم "آقای امنیـت" را براساس ماجرای همسر ثابتی در کفاشی شارل ژوردن برای تلویزیون ساختم که بصورت یک فیلم چهل دقیقه‌ای پخش شد. اواخر سال ۵۹ فیلم "اسم شب" را ساختم که آن‌هم از تلویزیون پخش شد و پس از آن، حدود دو سال کار نکردم.

درسال ۶۰، فیلمنامهٔ "زخمه" را نوشتم وتاسال ۱۳۶۱ منتظر تصویب آن ماندم. شش هفت‌ماه دنبال تهیه‌کننده گشتم و سرانجام در اسفند ۱۳۶۱ فیلمبرداری را آغاز کردیم.

■ به‌چه انگیزه‌ای چنین داستانی را برای فیلم برگزیدید؟

ـ فکر می‌کنم که انقلاب دگرگونیهای سیاسی و اجتماعی متفاوتی دارد. بخصوص که انقلاب، اسلامی است. چون من اسلام‌شناس نبودم‌و با° مسائل سیاسی نیز آشنائی دقیقی نداشتم، بالطبع به‌سراغ بخش اجتماعی کار رفتم. خیلی‌ها به‌ضرورت انقلاب نمی‌توانند کارهائی را که در گذشته انجام می‌دادند، ادامه دهند. از جمله حدود سی یا چهل‌هزار نفر وجود دارند که‌ویولون و ضرب و سنتور و... می‌زدند، ارکستر روی حوضی بودند. پس از تعطیلی تئاترهای لاله‌زار، بیکارتر شدند. اینها وجود دارند و زنده‌اند، اما منزوی و گوشه‌گیر شده‌اند. به‌هرصورت این نـــوع شخصیتها نظر مرا جلب کردند. علاقمند بودم که بدانم چکارمی‌کنند. با آنها آشنا شدم و دریافتم که اکثر آنها شبیه به‌چیزی هستند که در "زخمه" نمایش داده می‌شود. بنابراین پس از تحقیقات زیاد، فیلمنامه را نوشتم.

■ چنین روند زندگی را که در فیلم‌می‌بینیم، می‌توان به همه افراد این صنف عمومیت داد؟

ـ کسی که نتواند شرایط موجود رابپذیرد، محکوم به‌فنا است، مثل حسن سنتوری (مهدی فخیم‌زاده). امارحیم (جهانسوز فولادی) توانسته خود را نجات دهد. اسلام دروی نهفته بوده است و منتظر فرصتی بوده تاآن را بروز دهد.

■ رابطه این قشر خاص اجتماعی با مواد مخدر چیست؟ آیا می‌توان عمومیت داد که این حرفه رابطه نزدیکی با موادمخدر دارد؟

ـ حسن سنتوری در هر شرایط دیگری هم عاقبتش همین بود. قبل از انقلاب هـــم می‌کشیده است، اما نهایتا " کار قاچاق نمی‌کرده است. حسن سنتوری در جامعه معلول است و علت نیست. اگر واقعا " فکر کنیم، درمی‌یابیم که او حتی دلش نمی‌خواسته سنتور بزند. آمده است تهران دنبال کار، و سنتورزن شده است. این‌کار در ذات او نبوده است. اگر هدفش سنتورزنی می‌بود، امکان داشت که روزی حتی ســولیست خوبی بشود. ولی همینطوری یاد گرفته و درنتیجه مطرب شده است. بالاخره وارد این کار می‌شود و شرایط محیـــط را می‌پذیرد، پدرسوختگی را یاد می‌گیرد که بتواند دراین حرفه زندگی کند.

■ شخصیت شاه‌غلام (کاظم افرندنیا) یکباره رها می‌شود. چه برسروی می‌آید؟

ـ فیلم، دربارهٔ زندگی وی نیست. من قصه حسن سنتوری را دوست داشتم. شاه‌غلام قصه دیگری است. او دارای زرنگی‌هائی بود که دیگر بکار نمی‌آمد. دیگر نمی‌شد به‌او شاه غلام گفت. من این شخصیت را دوست داشتم وبهمین دلیل گذاشتم توی فیلم.

■ هویت عباس بی‌پول (رضا کرم‌رضائی) چیست؟ فقط بانمک است و جمله قصار خاصی داردکه البته تماشاگر را می‌خنداند ـ و دیگر هیچ‌چیز از او نمی‌دانیم.

ـ حسن سنتوری در زندگی باآدمهائی در تماس است که به او کمکی نمی‌کنند. عباس بی‌پول هم مثل حسن سنتوری است، با این تفاوت که شغلش چرخ‌فلکی است.

■ باتوجه به ضرورت تغییر شخصیت، ذرطول یک قصه، چرا در فیلم شما انگیزه این‌تغییرها براساس تصادفهای رایج فیلمفارسی است؟

ـ حسن سنتوری نمی‌پذیرد که‌تغییر، تغییر خوبی است. نمی‌تواند در منزل رحیم بماند اما به این دلیل نیست که تمام تغییرات را پذیرفته باشد. فقط در می‌یابد که با رحیم تفاوت داردو از او عقب‌تر است. به‌دلیل آنکه پس از انقلاب که او را می‌بیند، حتی‌تصور می‌کند او نظر کرده است. رحیم او را به‌خانه راه می‌دهد. رحیم لاابالی، عوض شده. حسن سنتوری را بیاد خوزستان که برای مطربی رفته بودند، می‌اندازد. حالا فرزند او درهمان‌جا شهید شده است و از این واقعه راضی است. حسن سنتوری تغییرات را در او می‌بیند، اما پس از پنجاه‌سال سن نمی‌تواند خودش را مثل او کند. ناچار از خانه بیرون می‌زند.

■ افتادن تریاک از جیب کت علی (مرادنیک کار) و یافتن آن توسط معلم (منصور خاکی) ازموارد تصادفها در فیلمنامه است. ترفندهای دیگری برای خط داستانی فیلم بنظرتان نرسید تا رابطه‌ها را عمیق و منطقی‌تر جلوه دهد؟

ـ از نظر دراماتیک، در درام یک‌اتفاق مرکزی داریم و مقداری هم حوادث پیش‌برنده. اتفاق مرکزی فیلم می‌تواند هم انقلاب باشدو هم وجود خیاط (مجید مظفری). بقیــــه ماجراها، حوادث پیش‌برنده داستان‌هستند تا مسیر فیلم طی شود و حسن سنتوری به نابودی برسد. درموردی که اشاره کردید، حسن سنتوری به پسرش بارها تذکر داده که اگر گیرافتادی بابات را می‌برند زندان و مادرت را هم به دیوانه‌خانه. به‌دلیل علاقه‌ای که پسر به‌مادرش دارد، هیچ‌گاه حقیقت را برای معلمش بازگو نمی‌کند. پس بایستی راهی پیدا می‌شد تامعلم وارد قصه شود و صرفا " یک معلم نباشد و کار دیگری هم بکند. و این ساده‌ترین و بهترین راه‌حل بود، زنگ ورزش است، کتش را درمی‌آورد، و ادامه ماجرا. تـــفاوت ایـــن است کــه فیلمفـــارســـی آن زمان ملودرام بود و فیلمفارسی ماسعی می‌کند روابط دراماتیک را درنظر بگیرد.

■ درصحنه ملاقات خیاط با اقدس (فخری خوروش)، سعی کرده‌اید به‌یک کار سینمائی دست بزنید. دوربین از بالا آن دونفر را نشان می‌دهد که دیوار خـــانه در بین‌آنهاست. هردوگریه می‌کنند.

ـ دیوار بین خیاط و اقدس، در واقع حسن سنتوری است. حسن سنتوری زندگی هر دو را پاشید. بدون حسن سنتوری می‌توانستند زندگی بهتری داشته باشند. و هردو به‌خاطر این دیوار که حسن سنتوری است، گریه‌می‌کنند.

■ چرا فیلم را سیاه و سفید گرفتید و علـــت کیفیت پائین‌آن چیست؟

ـ برای فیلمبرداری رنگی فیلم، به‌علت فضاهای خاص آن، نیاز به فیلمبردار خیلی خوب و وسایل کافی داشتیم. درنتیجه با

استفاده از فیلتر "فاگ"، سیاه وسفید را ترجیح دادیم. کیفیت پائین تصویرها به‌دلیل کارنکردن فیلمبردار با این‌نوع نگاتیوجدیدی است که داریم. هفت تا هشت حلقه فیلم، تجربه‌ای بود تا فیلمبردار نسبت نور و دیافراگم را با این نگاتیو جدید بیاموزد. پس ازآشنائی، نتیجه کار بهتر شد. جمشیدفرحی، فیلمبرداری حرفه‌ای است و قبول دارد که‌کارش دراین فیلم ضعیف است. فیلم جدیدی که کار کرده، بسیار خوب است. شاید من بد شانس بوده‌ام. درهرصورت فرحی فیلمبرداری خوب بخصوص در زمینه سیاه‌وسفید است.

■ شیوه هدایت بازیگران و دلیل انتخاب آنها چگونه بود؟

– ابتدا قرار بود آقای عزت‌الله انتظامی نقش حسن‌سنتوری را بازی کند که به‌دلایلی نشد. سراغ فخیم‌زاده رفتم. او علاقمند، با سواد و با استعداد است. پس از تمرین، تست گرفتن و گریم، فخیم‌زاده آن حسن سنتوری بود که می‌خواستم. از کارکردن باوی راضی هستم. فخری خوروش سالها است که‌ثابت‌کرده بازیگر خوبی است. پس از خواندن فیلمنامه، نقش را پذیرفت و حتی کمکهای فکری هم‌کرد. من حسن سنتوری و خانواده‌اش را خوب می‌شناختم. اگر شمای نوعی را هم می‌دیدم و حس می‌کردم که می‌توانید حسن‌سنتوری باشید، حتما" از شما استفاده می‌کردم. من حسن سنتوری را در ذهن خود کاملا" ساخته بودم. فخیم‌زاده پس از تمرینها، گاهی بدون‌اینکه به‌او بگویم چه‌کند، کارهائی می‌کرد که لذت می‌بردم، ابتکارهایش هنگام فیلمبرداری خوب بود. خوروش هم همینطور. آنها شخصیت را شناخته و حس کرده بودند. گاهی قطع می‌کردم وتوضیحاتی می‌دادم. همه‌بازیگران‌خوب‌بودند.

■ تهیه کنندگان فیلم چه‌کسانی هستند؟

– یک‌گروه تعاونی به‌مدیریت تولید آقای حسین حقیقی. این‌عده درسینما جزو (کارگر- های فنی) فیلم بودند. از جمله: بهروزآذرین دستیار فیلمبردار، جمشید فرحی فیلمبردار، حسین حقیقی کارگر فنی و نماینده کارگران، اصغر احدی مدیر تدارکات، و نصراله زمردیان. پولهایشان را جمع کردند، مقداری طرح و قصه مختلف مطالعه کردند و از زخمه خوششان‌آمد. اما نمی‌خواستند که من شخصا" کارگردانی‌کنم. ولی من چون فضا را حس می‌کردم، حیفم‌آمد که فیلمنامه را به‌کس دیگری بدهم. بالاخره مجاب شدند که خودم فیلم را بسازم. تمام فیلمبرداری چهل روز طول کشید.

■ بنظر می‌رسد که از این‌کار پشیمان هم نشده‌اند.

– نه، خوشبختانه راضی هستند. فیلم فروش خوبی دارد. آنها قصدشان فقط برداشت سود نیست. از اینکه تماشاگران از سالن سینما راضی بیرون می‌آیند، لذت می‌برند و این از همه‌چیز بیشتر برایشان اهمیت دارد.

■ مخارج تهیه فیلم چقدر شد؟

– حدودا" از یک‌میلیون بیشتر شد. خرج صحنه زیاد نبود. فضاهای موردنیاز برای فیلمبرداری نیز محدود بود و احتیاج به ساختن دکور و صحنه‌نداشتیم. من مطمئن

✻ حسن سنتوری در هرشرایط دیگری‌هم عاقبتش همین بود.

✻ کیفیت پایین تصویرها، به دلیل بی‌تجربه بودن ما، در کار با نوعی نگاتیو جدید بود

✻ همهٔ معتادان، مثل حسن سنتوری، جمله‌های بامزه می‌گویند.



هستم این گروه تهیه‌کنندگان خوبی خواهند شد. آنها خوب فکر می‌کنند. برایشان‌فروش فیلم مهم نیست. فحش‌ندادن و لذت‌بردن تماشاگر برایشان اهمیت دارد. این اولین فیلمی است که تهیه کرده‌اند.

■ فروش فیلم خوب است. فکر می‌کنیدعلتش چیست؟

– تماشاگر اکنون باهوش شده است. الکی دست نمی‌زند. صادقانه فیلم را ساختیم و صادقانه با تماشاگر برخورد کردیم. درفیلم اصلا" روشنفکر بازی وجود ندارد. فیلم‌خیلی ساده و راحت است. آدم اصلی فیلم برای تماشاگر، معمولی است. مطرب‌ها را بیاد او می‌اندازد که دیدن زندگی آنها برایش جالب است. بهرصورت مسئله اعتیاد هم امر مهمی است.

■ به‌همین بایستی کفایت کرد؟ یا اینکه در فیلمهای بعدی پیشرفتهای تکنیکی و کیفی هم باید دیده شود؟

– روشنفکر بازی بافیلم روشنفکرانه ساختن فرق دارد. روشنفکر بازی الکی یعنی این‌که چیزی نشان دهیم که تماشاگر نفهمد و نیاز به توضیح‌دادن داشته باشیم. نهایت کاری که کردیم، آن صحنه دیوار بود که بین اقدس وخیاط قرار داشت و شماهم به‌آن اشاره کردید. سعی کردیم قصه را روان تعریف کنیم. تماشاگران، به‌حسن سنتوری فحش می‌دهند و هم‌نگران او هستند. درلحظه مرگش نیز ساکت‌اند.

سادگی و روانی فیلم، مربوط به پرسوناژها است. پرسوناژها را مردم می‌شناسند. چرخ و فلکی، خیاط، زن، بچه و معلم. معلم شخصیت خوبی است. مسلمانی است که شعار نمی‌دهد، عمل می‌کند. آدمها راحتند و چیزی نمی‌گویند که تماشاگر نفهمد. به‌هنگام نوشتن فیلمنامه سعی کردم آدمها راحت باشند.

■ جمله‌های قصاری که شخصیتی می‌گوید و تماشاگر هم تکرار می‌کند. اینها را برای جاذبه بیشتر فیلم بکار گرفته‌اید؟

– در وزارت ارشاد برسرگفتار حسن‌سنتوری مسئله داشتیم. او می‌گوید" لانتوری خانم" و کسی هم نمی‌داند یعنی چه. این یک‌اصطلاح است، معنی خاصی ندارد. تماشاگر هم‌چنانکه قبلا" شنیده یا نشنیده باشد، درهر صورت برایش جالب است.

■ هیچ شباهتی با "گوزنها" خواسته شده‌بود؟

– گوزنها فیلم خوبی بود اما اعتیاد مختص آدم بخصوصی نیست. در گوزنها اعتیاد وسیاست مسئله فیلم بود. درفیلم من آدم اصلی اصلا" از سیاست چیزی نمی‌فهمد.

■ قصه دوفیلم موردنظرم نیست. شباهتهائی مثل بانمک‌بودن دیالوگها، جمله‌های قصار و شخصیتی مثل شاه‌غلام و...

– همهٔ معتادان جمله‌های بامزه‌می‌گویند! سعی می‌کنند طرف خود را گول بزنند و دروغ بگویند. بامزه دروغ می‌گویند و شماهم با این که می‌دانید دروغ می‌گوید، می‌پذیرید. گاهی لازم می‌دیدم که تکیه‌کلام "باوفا"ی فیلم گوزنها را پرسوناژ فیلم من هم بگوید، اما استفاده نکردم، فقط به دلیل گریز ازشباهتها. گوزنها فیلمی بسیار غنی است. دوست‌داشتم چیزی بگویم در مایه گوزنها، اما نه‌خودگوزنها. اگر فیلم من لایق این شباهت است، خوشحال هم می‌شوم.

بقیه در صفحه ۴۳

مشکل سینما...

بقیه از صفحه ۲۹



*** مشکل‌سینما، تنها با سرمایه‌گذاری حل نمی‌شود، بلکه مسائل دیگری هم هست که جنبهٔ تخصصی دارد.**

*** مسئله این است که هیچ کشوری‌در دنیا بـرای ما فیلم نمـی‌سازد و فرهنگی‌که درجامعهٔ ما حاکم‌است، در هیچ جای دنیا حاکم نیست.**

ویدئو فیلمبرداری کرد و در سینماها نمایش داد.

■ نظر کمیسیون دربارهٔ دولتی شدن سینما چیست و یا چه ترکیبی از فعالیت دولت و بخش خصوصی را پیشنهاد می‌کنید؟

— ما معتقدیم که دولت در نظام جمهوری اسلامی، بپردازد به برنامه‌ریزی، هدایت و نظارت. یعنی بیشتر در این سه جهت تلاش کند و از این‌که اکثر امور اجرایی را خودش به عهده بگیرد، جدا اجتناب کند. دولت اگر در این زمینه امور اجرایی را هم تماما بپذیرد، هزینهٔ جدیدی را باید متحمل شود، در حالیکه دولت مدام سعی می‌کند هزینه‌های جاری خود را کاهش دهد. دوم این‌که اگر تولید فیلم، دولتی شود، قطعا هزینه‌اش بالاتر می‌رود. زیرا فردی که به عنوان کارمند در سیستم فیلمسازی قرار بگیرد، تلاشش بیشتر اینست که ساعت ۸ صبح به محل کارش برود و ساعت ۲/۵ بعدازظهر آنجا را ترک کند. سومین مشکل این است که دولتی شدن فیلم، آن انگیزهٔ خلاقیت و سازندگی و آزاداندیشی را که ما در سینما از آن انتظار داریم، به شکل واقعی خود ظهور نمی‌کند. به‌این سه دلیل، ما به هیچ وجه مایل نیستیم صنعت سینما دولتی شود. بیشتر معتقد به بخش‌تعاونی هستیم که دست‌اندرکاران متعهد در جمهوری اسلامی، تلاش کنند تعاونیهای فیلمسازی تشکیل دهند. دولت هم که احساس کند آنها رسالت انسانی و اسلامی دارنـد، یاریشان خواهد کرد. البته با بخش خصوصی متعهد که با همین انگیزهٔ رسالتی آمادهٔ کار باشد، مخالف نیستیم. ضمن‌اینکه نباید فراموش کرد فیلم نباید با انگیزهٔ تجارت و سودآوری ساخته شود. اگر ملاحظه کنید، در هیچ جای دنیا، فیلم را با انگیزهٔ سود و پول کلان تهیه نمی‌کنند. اکنون به ویژه در آمریکا، فیلم به عنوان ابزاری در اختیار سیاست قرار گرفته و جاده‌صاف‌کنی شده برای اهداف امپریالیزم در سطح جهانی.

قطعا کسانی که در زمینهٔ تولید فیلـم فعالیت می‌کنند، باید سودی معقول و عادلانه ببرند اما انگیزه فقط نباید سودآوری و مال‌اندوزی باشد.

■ نظرتان دربارهٔ فیلمسازی به وسیلهٔ نهادهای دولتی چیست؟

— اگر بخشهای تعاونی و خصوصی و گروههای آماتور نتوانند پاسخگوی نیازها باشند، ایرادی ندارد که دولت هم فعالیت کند.

■ علت دوگانگی موازین تصویری در فیلمهای ایرانی و آن‌دسته از فیلمهای خارجی که به نمایش عمومی درمی‌آید، چیست؟

— فیلمی که در نظام جمهوری‌اسلامی ساخته می‌شود، باید درجهت خواسته‌های امت‌حزب‌الله و ارزشهای حاکم بر جامعه باشد. بنابراین‌فیلمی را که ما می‌سازیم باید با اهداف انقلاب همسویی داشته باشد، در غیر این صورت، بیننده دچار سردرگمی می‌شود. زیرا کلیه رسانه‌های گروهی در این جهت کار می‌کنند، اما فیلم که نقش و تاثیرش بیشتر است، برخلاف آن جهت. علاوه بر این ما فیلمهایی داریم که در سطح جهانی خریدار دارد و انشاءالله انتظار ما این است که سینمای ما به مرحله‌ای برسد که در سطح جهانی عرضه شود. وقتی که فیلمی از ایران به دنیا ارائه شود که در آن ضوابط اسلامی رعایت نشده باشد، چون فیلم را در دنیا به عنوان برخاسته از میان مردم مطرح می‌کنند، قطعا این‌طور نتیجه خواهند گرفت که خود این فیلمها نشان‌دهندهٔ درون و محتوای جامعهٔ اسلامی ایران است. اما در رابطه با فیلمهای خارجی، مسئله این است که هیچ کشوری در دنیا برای ما فیلم نمی‌سازد و فرهنگی که در جامعهٔ ما حاکم است، در هیچ جای دنیا حاکم نیست. بنابراین فیلمهایی که به ایران وارد می‌شود و به نمایش درمی‌آید، قطعا مورد بازبینی قرار می‌گیرد و قسمتهایی که سخت زننده است، سانسور می‌شود و قسمتهایی نمایش داده می‌شود که با اهداف‌انقلاب، حداقل در تضاد نباشد.

پیشنهادهایی داریم که اگر عملی شود، نه تنها خودکفایی داخلی در چشم‌انداز آن وجود دارد، بلکه در سطح جهانی هم فیلمهای ما می‌تواند خودش را نشان دهد و پیام و فرهنگ انقلاب را صادر کند.

■ کمیسیون، چارهٔ رفع مشکلات موجود را در چه می‌داند و چه راه‌حل‌هایی را پیشنهـاد می‌کند؟

— اولین پیشنهاد ما اینست که هرچه سریعتر و دقیق‌تر، ضوابط و معیارهای تهیه فیلم در نظام جمهوری اسلامی مشخص شود. زیرا اکنون بسیاری از سازندگان فیلم به دلیل روشن نبودن معیارها، پیوسته دلهره و اضطراب دارند که شورای بازبینی با فیلمشان چگونه برخورد خواهد کرد. این اضطراب و نگرانی، باعث عدم تحرک در فیلمسازی می‌شود. اکنون متاسفانه ۸۰ درصد نظارت بر فیلم، در شورای بازبینی انجام می‌شود، در حالی که حداکثر ۲۰ درصد بررسی باید در آن شورا انجام شود و بقیهٔ آن باید در مراحل تهیه سناریو و انتخاب کارگردان و بازیگران و مراحل فیلمبرداری صورت گیرد تا فیلمساز، دلهره نداشته باشد و اگر هم در مرحلهٔ بازبینی نهایی مشکلی پیش‌آمد، قابل رفع باشد.

دوم: ما در زمینهٔ پرورش نیروی انسانی برای سینما باید برنامه‌ریزی کنیم تا آن کسانی که دارای استعداد و علاقه هستند، در مدارس و دانشکده‌ها آموزش ببینند. زیرا برای رسیدن به خودکفایی، نیاز به نیروی انسانی داریم.

سوم: خواهان این هستیم که دولت و مسئولان اجرایی در رابطه با فیلم، به دو مسئله دقیقا توجه کنند. یکی اینکه برای فیلمهایی که بر اساس ضوابط جمهوری اسلامی ساخته‌می‌شود، مالیاتها حذف شود. عوارضی که شهرداری حتی گاهی تا ۳۰ درصد از فروش فیلمها می‌گیرد از میان برداشته‌شود. این معافیت از عوارض‌ومالیات موجب تلاش و رغبت بیشتـری در سینماگران خواهد شد. دیگر این‌که دست‌اندرکاران این حرفه نیازمند هستند که دولت آنها را از نظر معنوی تشویق کند و به ویژه افرادی که متعهدند و در مسیر این نظام فیلم می‌سازند، از حمایتهای مالی دولت در مراحل گوناگون برخوردار شوند.

چهارم: ما باید ایجاد یکسری درآمدهای عمومی برای فیلم بکنیم. زیرا باپولی که از بابت فروش بلیت بدست می‌آید، مشکل بتوان هزینه تهیه فیلم را تامین کرد. به عنوان مثال، می‌توان درصد اندکی به بهای بلیت هواپیما افزود و از آن در جهت رشد صنعت فیلمسازی استفاده کرد. می‌شود درصدی به عوارض خروج از کشور افزود. یا می‌توان به بهای ارز دولتی، مقداری اضافه کرد، زیرا کسانی از ارز استفاده می‌کنند که نوعا جزو افراد پردرآمد جامعه هستند. صندوقی ایجاد شود و این‌جور کمکهایی که از طبقات مرفه و پردرآمد گرفته می‌شود، صرف صنعت سینما شود. این کار نه تنها تورم را در داخل کاهش می‌دهد و به طبقات مستضعف هم فشاری وارد نمی‌آید، به توانایی صنعت سینما می‌افزاید.

مسئله‌ای که باید در اینجا به‌آن اشاره‌کنم، این است که برادران سازمان تبلیغات اسلامی در تماسهایی که باهم داشته‌ایم، اظهار کرده‌اند که فیلمهایشان حتی کمتر از یک میلیون تومان هزینه برداشته است. و این را با توجه بـه هزینه‌های ۶ تا ۸ میلیون یک فیلم حرفه‌ای، واقعا یک جهاد سینمایی می‌توان نام نهاد. من فکر می‌کنم علت این باشد که اولا آنها در تهیه فیلم، انگیزه الهی دارند و جز هدفها و ارزشهای اسلامی، چیزی مد نظرشان نیست. ثانیا تلاش پیگیر و شبانه‌روزی آنها به هنگام تهیه فیلم است که ساعت کار برایشان مطرح نیست و تمام وقت و انرژی‌شان را به کار می‌گیرند. ثالثـا سناریوهایی که آنها انتخاب می‌کنند، دقیقا برخاسته از متن انقلاب و در مسیر خواسته‌های امت حزب‌الله است، لذا می‌بینیم با استقبالی

که از فیلمهایشان می‌شود و نقشی که در ذهن و اندیشه مردم می‌گذارد، سناریستهای این فیلمها از قدرت و توان برخوردارند. و دیگر این‌که حداکثر صرفه‌جوئی و قناعت را در تهیه فیلم می‌کنند که اگر پای صحبت خودشان بنشینید، این عوامل و عوامل دیگر را بهتر می‌توانند تشریح کنند. با این روش، شاید ما بتوانیم به این نتیجه برسیم که با استفاده از چنین بینش و تفکری، یک جهاد سینمایی بوجود بیاوریم تا ما هم بتوانیم با این هزینه، فیلم تهیه کنیم.

نکتهٔ دیگری که من معتقدم در رابطه با رفع نارسائیهای سینما باید به آن توجه شود، این است که نهادهای انقلابی، ارگانهای دولتی و دست‌اندرکاران متعهد فیلم باید تلاش کنند که هماهنگی بیشتری با هم داشته باشند، بیشتر با هم مشورت کنند تا از اندیشه‌ها و تجربه‌های هم بهره‌مند شوند.

■ **از میان فیلمهای پس از انقلاب، کدام‌یک را دیده‌اید و نظرتان دربارهٔ آنها چیست؟**

ــ تعدادی از فیلمهایی که پس از انقلاب دیده‌ام و می‌توانم نام ببرم عبارتست از: سفیر، خط قرمز، آفتاب‌نشین‌ها، مرگ یزدگرد، برزخی‌ها، حاجی‌واشنگتن، توبه نصوح، فرمان، استعاذه، و دو چشم بی‌سو. تا آنجا که اطلاع دارم، پرفروش‌ترین آنها، سفیر بوده.

من معتقدم که در زمینهٔ ارزشهای اسلام و انقلاب، بیش از همه فیلمهای سازمان تبلیغات اسلامی نقش داشته وجدا می‌شود گفت که توانسته حزب‌الله را هم که می‌شود گفت با سینما بیگانه بود، به سالن‌ها بکشاند. البته فیلمهای سفیر و فرمان نیز از یک قدرت و توانایی برخوردار بودند.

برزخی‌ها، با توجه به موضوع فیلم و بازیگران نقش‌های اصلی فیلم و سوابق آنها در دوران قبل از انقلاب، واقعا به شکل یک ضد ارزش در جامعهٔ ما متجلی شد. من معتقدم از کسانی که درگذشته در فیلمها نقشهای فسادانگیز و انحرافی داشتند و سبب سوق دادن جامعه به سوی ابتذال و لجن شهوترانی داشتند، به عنوان قهرمانهای برخاسته از متن انقلاب و شخصیتهای اسلامی نباید استفاده شود. اگر هم قرار است از آنها استفاده شود، باید تلاش کرد که نقش‌های منفی در فیلمها به آنها داده شود. علاوه بر این، کسی که سناریوی فیلم را نوشته، زیاد آشنایی با انقلاب ما نداشته، در حالیکه اگر بعضی از سناریستهای ما، بیشتر سری به جبهه‌ها بزنند و بیشتر با مردم مستضعف و انقلابی جامعه و خواسته‌ها و اهداف آنها آشنا شوند؛ موفق خواهند شد سناریوهایی بنویسند که با اهداف انقلاب مطابقت داشته باشد.

دربارهٔ خط قرمز و حاجی‌واشنگتن، نظرم منفی است. چه از جهت سناریو، و چه از جهت ارائه این‌گونه فیلمها که به هیچ وجه تامین‌کننده هیچ‌یک از اهداف انقلاب و امت ما نیست.

مرگ یزدگرد هم به همین شکل، و اصولا به روی صحنه و اکران نیامده بحمدالله، و به اعتقاد من قابل نمایش هم نیست. البته اگر می‌شد این فیلم را دوباره بر اساس معیارها و ضوابط اسلامی ساخته شود، شاید نقاط مثبتی داشت ولی به این شکل، قابل نمایش نیست. ■

بقیه از صفحه ۲۱

طرحی برای...

مختلف دارد. " لذا بدور نیست که صدور پروانهٔ نمایش یا عدم اجازهٔ نمایش به یک فیلم، بعلت برداشت شخصی باشد. فراموش نکنیم که عدم اجازه به چند فیلم خوب، می‌تواند به منزلهٔ تایید فیلمهای بد باشد. در چنین صورتی چگونه می‌توان به صدور فیلم خوب امیدوار بود؟

موضوع دیگر اینکه شبکه‌های یک و دو تلویزیون، آخرین جریانهای ورزشی غرب و خصوصا گزارش روز به روز فوتبال باشگاههای اروپا را، بطور مداوم به اطلاع بینندگان می‌رسانند و گزارش کامل برخی از آنها را هم پخش می‌کنند، اما در تمام مدت سال یک خبر کوتاه از رویدادهای سینمای دنیا وجود ندارد. حتی می‌توان باحذف بخش‌های غیرقابل نمایش، خلاصه‌ای از فیلمهای خوب دنیا را که مشکل روپالیتـی ندارند نمایش داد. و از آنها بهرهٔ آموزش گرفت. اگر دلیل نمایش فوتبال غربی، آموزش بازیکنان ایرانی باشد، اشاره به رویدادهای سینمایی می‌تواند در پیشبرد سینمای ایران موثر باشد. البته اشارهٔ خبری در حالیکه فیلمهای مورد اشاره به احتمال زیاد هرگز در ایران دیده نخواهد شد دارای ارزش نسبی است، اما حذف آن خبر، همان ارزش نسبی را نیز ضایع می‌کند. مطمئنا همه می‌دانیم که اخلاقیات، تمدن، و فرهنگ یک ملت را بیشتر در سینما می‌توان جستجو کرد، نه در فوتبال. اگر فوتبال ما، در یک مسابقه پیروز نشود موضوع یاس برانگیزی نیست، زیرا در ورزش اخلاق مورد هدف است نه پیروزی. اما اگر در سینمای ما، اصول تا آن حد غلط باشد که به مرزهای ابتذال کشیده شود. برای مردم جهان، و مردم کشور خود، که سینما را مظهر جامعه و انعکاسی از انقلاب مـا می‌دانند، تصـویر ناخوشایندی ایجاد خواهد شد. اصولا یکی از راههای صدور انقلاب سینما است، وقتی سینمای ما حتی به رغم غنای محتوا از دانش سینمایی بی‌بهره باشد، چگونه می‌تواند این مهم را بر عهده بگیرد؟ از سوی دیگر وقتی حرف از صدور فیلم به خارج می‌زنیم، یا همهٔ دنیا اعم از آمریکا و اروپا را در نظر داریم، و یا فقط کشورهای همسایه را. در صورت اول باید سطح تکنیکی فیلمهای خودرا به مقیاسی برسانیم که در کشورهای اروپایی و آمریکایی قابل طرح باشد و بتواند با آثار فیلمسازان بزرگ پهلو بزند. در صورت دوم، کشورهای همسایه باید مطمئن شوند که فیلمهای ما در حد فیلمهای خوب دنیاست. در هر دو صورت ما با شعار و تمجیدهای مبالغه‌آمیز نمی‌توانیم به سینمای خود ابعاد وسیع‌تری ببخشیم. همانطور که گفته شد، راه درست طی طریق بسوی کمال، نمایش فیلمهای در خور اعتنای دنیا، عدم سخت‌گیری در مورد فیلمهای خوب کشور خود، و جلوگیری از نمایش فیلمهای بی‌ارزش است. اگر این طرح برای مدت کوتاهی، بیش از یکسال، بطور آزمایشی اجرا شود، درستی یا نادرستی آن به اثبات خواهد رسید. ■

فیلم کوتاه

والفجر

○ نویسنده فیلمنامه و کارگردان: حسین رافتی ○ فیلمبردار: عباس خرم ○ تدوین: امیر رجبی ○ سوپر ۸ رنگی، ۴۰ دقیقه.

فیلم درباره‌ی رودررویی ستمدیدگان جهان با ابرقدرت‌ها است. عموسام که سمبل ستمگران است، در این مقابله نابود می‌شود و دنیا به‌آرامش دست می‌یابد.



گلوش

گلوش

○ نویسنده فیلمنامه و کارگردان: وحید خسروی ○ فیلمبردار: فرید خسروی ○ بازیگران: مهدی دارایی، قیصر عظیمی، کیومرث محمدزاده و فرزاد دماوندی ○ ۸ میلیمتری، رنگی.

پسرکی به یک جفت کفش زیبا دل بسته و آرزومند خرید آن است اما بخاطر مرگ پدر، قادر به خرید آن نیست. او سرانجام به یک گالش پلاستیکی راضی می‌شود.



اندر عزای حسین (ع)



گالشهایم

اندر عزای حسین (ع)

○کارگردان: روح‌الله صدیق‌محمدی ○نویسنده‌ی فیلمنامه و فیلمبردار: رنجبر ثقفی نوری ○ بازیگران: اکبر مختاری، امرالله نیکی، مجید ثقفی، عباس کوثری، رضا قدسی و روح‌الله صدیق‌محمدی ○ تهیه‌کننده: تولید فیلم "انجمن اسلامی کمرود بلده" ○ ۱۶ میلیمتری، ۵۰ دقیقه.

حوادث این‌فیلم در صدراسلام جریان دارد. داستان با ایثار و جانفشانی یکی از اصحاب امام در صحرای کربلا آغاز می‌شود و در صحنه‌های بعد گسترش می‌یابد و قیام مسلمانان را برای واژگونی دستگاه یزید به نمایش می‌گذارد.

انجمن اسلامی کمرود بلده، پیش‌از این نیز دو فیلم ۸ میلیمتری مستند ساخته است.



لحظه

لحظه

تهیه کننده: انجمن سینمای جوانان ایران، مرکز همدان ○ نویسنده و کارگردان: محمدرضا سرکانیان ○ فیلمبردار: محمدعلی رهبر ○ بازیگران: امیر شهسواری و محمد حامی — ۸ میلیمتری، رنگی.

پسر بچه‌ای مشغول پرسه‌زدن در خیابان است که سکه‌ای پیدا می‌کند. با پیدا کردن سکه، هر لحظه آرزوی داشتن چیزی به‌سرش می‌زند. سرانجام از آرزوهای خود می‌گذرد و تصمیم می‌گیرد عروسکی برای خواهر کوچکش بخرد. ولی متوجه می‌شود که برای خریدن عروسک، سکه کافی نیست. به‌این دلیل در صدد تأمین پول عروسک برمی‌آید، اما ...



جلوه‌های ایثار

گالشهایم

تهیه کننده: انجمن سینمای جوانان ایران، مرکز زنجان ○ کارگردان و فیلمبردار: ناصر غفاری ○ قصه: نسرین ابوطرانیها ○ بازیگران: داود زندی، حسن سلیمی، ف. علیمردانی — ۸ میلیمتری، ۸ دقیقه.

پدر یک دانش آموز روستایی برای‌پسرش یک‌جفت گالش می‌خرد. دانش آموز با شور و شوق فراوان، بدون آنکه گالش‌ها را به‌پا کند، پابرهنه در کوچه‌ها راه می‌افتد. در کوچه بچه‌های روستا او را دنبال می‌کنند، دانش آموز خود را به‌مدرسه می‌رساند و گالش‌ها را به معلمش نشان می‌دهد.

آشنای راه و جلوه‌های ایثار

"آشنای راه" و "جلوه‌های ایثار"، نام دو فیلمی است که توسط گروه هنری ارشاد — وابسته به کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان — و با همکاری سپاه پاسداران‌وجهاد سازندگی شهرستان قزوین ساخته شده است. داستان آشنای‌راه درباره "حمیدرضا نیاکی" است، که در عملیات والفجر ۴ به شهادت رسیده است. بازیگران این فیلم، خانواده نیاکی هستند.

موضوع فیلم جلوه‌های ایثار نیز درمورد جنگ است. در این‌فیلم، شاهد رزمنده‌ای هستیم که علیرغم زخمی بودن، رزمنده‌ی مجروحی را نجات می‌دهد و خود به‌شهادت می‌رسد. جلوه‌های ایثار، توسط کریم سرباز فیلمبرداری و رضا درویشی، جعفر موسی‌خانی، علی تقی‌خانی، طاهرخانی، وابوالحسنی در آن بازی داشته‌اند.

هر دو فیلم، ۸ میلیمتری و مدت آنها ۳۰ دقیقه است.

حراک

کارگردان، فیلمبردار وتدوین:

مجید مساجدی ◦ فیلمنامه و مدیر تدارکات: بهمن حکمت‌شعار ◦ منشی صحنه: اردشیر ارجمندی ◦ بازیگران: بهرام و بهمن حکمت شعار، رضا حمیدی، احمد امامی، محمود مبشری، علی شاه‌کرمی، عبدالله باجلان، عبدالرضا نهاوندی و بازیگران خردسال هومن و ارغوان.

داستان فیلم، دربارهٔ مردیست عامی، که بعلت اتفاق ناگواری که براثر فقر برایش رخ داده خود را به‌اداره ساواک شهر می‌رساند و مدعی داشتن یک کوزه سکه اشرفی، در خانه مخروبه خود می‌شود. او به‌این بهانه ساواک را به‌محل زندگی خود می‌کشاند تا آنها را مسخره کند و ...

"حراک" نخستین فیلم گروه فیلمسازان آماتور بروجرد است که بطریقه ۸ میلیمتری و به‌مدت ۴۵ دقیقه فیلمبرداری شده است.

آغازی بر یک پایان

تهیه کننده: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، قائم‌شهر ◦ کارگردان: اسدالله دارایـــی ◦فیلمبردار: محمدخلیلی ◦بازیگران: سعیده ساداتی، محمد نوریان، ناهید خسرویان و کیومرث مغفوری. ۸ میلیمتری، رنگی.

فیلم درباره دختری است که برادرش در جبهه‌ی جنگ به‌شهادت می‌رسد. این دختر مصمم می‌شود تا با کار در جهاد سازندگی ،تداوم‌بخش راه برادرش باشد، اما دیری نمی‌پاید که او هم به‌شهادت می‌رسد.



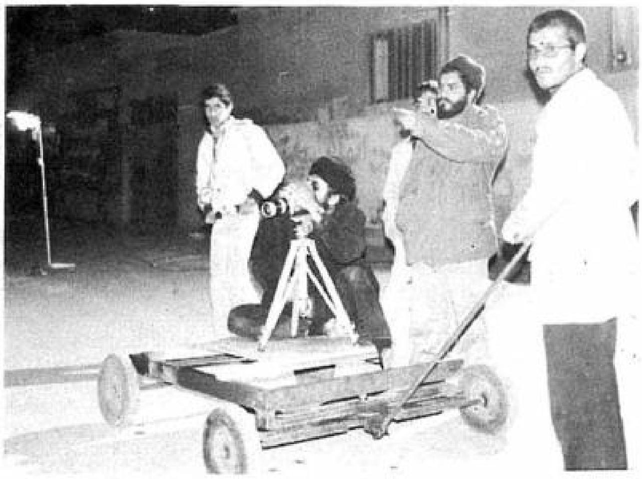
آغازی بر یک پایان

رؤیای صادقه

بخش هنری سپاه پاسداران انقلاب اسلامی، پایگاه مشهد، براساس آیه "یا ایها الـذین آمنوا..." فیلمی تهیه کرده است به‌نام "رویای صادقه"

این فیلم به‌صورت سمبلیک، نمایانگر فطرت پاک یک چوپان مسلمان محروم روستایی است که به‌دنبال رویاهایش، در جستجوی مطلوب خود است. چوپان سرانجام اطاعت از اولی‌الامر را در جبهه نبرد مشاهده می‌کند. این فیلم که به‌طریقه‌ی ۱۶ میلیمتری و به‌مدت ۴۵ دقیقه ساخته شده، کار گروهی است.

یک سال، هشت فیلم



آن‌سوی شب

بنابرگزارش "سعید جلوه‌گری"، خبرنگار ماهنامه‌ی سینمایی فیلم از تبریز، سال ۶۲، سال فعالیت چشمگیر فیلمسازان آماتور ستاد تبلیغات اسلامی تبریز بود، که با ساختن هشت فیلم به‌طریقه‌ی ۸ میلیمتری، سال پرباری را پشت سر نهادند. براساس این گزارش، حضور حجت‌الاسلام رضوی در این ستاد ــ که از علاقمندان به‌هنر سینماست ــ رونق تازه‌ای به‌کار فیلمسازان آماتور تبریز داده است. این ستاد، در نظر دارد در سال ۶۳ علاوه بر فیلمهای ۸ میلیمتری، دست به‌تهیه‌ی فیلمهای ۱۶ و ۳۵ میلیمتری بزند.

نام و نشان فیلمهای تهیه شده از این قرار است:

۱ ــ **"همسنگر"**، کار: محسن احدی‌فر، تصویربردار: نورالدین خلخالی، به‌بازیگری علیرضا بوداغی.

۲ ــ **"شهیدان‌زنده‌اند"**، کار: حسین شیخ‌الاسلامی، تصویربردار: محمدرضا پایاب.

۳ ــ فیلم مستند **"تشییع جنازه"** ــ کار: نورالدین خلخالی.

۴ ــ **"چشم‌براه"**، کار: مجید شهلازاده، تصویربردار: رحیم صادقی.

۵ ــ **"تخصص منهای ..."**، کار: بهرام بهین، تصویربردار: نورالدین خلخالی.

۶ ــ **"آنروز که رحیم آمد"**، نوشته و کار: نورالدین خلخالی، تصویر بردار: علـی مهـرامـی، بازیگران: جلیل اساسی و رحیم بیرنگ.

قابل اشاره است که این فیلم برنده‌ی جایزه‌ی لوح زرین در نخستین جشنواره‌ی فیلم وحدت تبریز شد.

۷ ــ **"غریبهٔ کوچک"**، نوشته و کار: نورالدین خلخالی، تصویر ــ بردار: محمدرضا پایاب، بازیگران: محمد آهنگری، ایرج ادنور، محمد تبریزی و احمد بهینی.

۸ ــ **"آنسوی شب"**، نوشته و کار: نـورالدیـــن خلخالـــی، تصویربردار: مسعود یاردانـــی، بازیگران: علی شهیدی و جواد سروری.

در پایان باید افزود، با در نظر گرفتن این موضوع که واحد تولید فیلم بنیاد مستضعفان تبریز هم بعد از فیلم **"حدیث خونین"**، اقدام به‌تهیه‌ی آثار دیگری کرده است، می‌توان سال پرکاری را برای فیلمسازان آماتور تبریزی انتظار داشت.



بالا: حراک

پایین: رویای صادقه



بقیه از صفحه ۲۵

فیلمهای رنگی در خطر...

برنامه‌ریزی شده بودند، استفاده کرد. محصولاتی چون "بانوی زیبای من" (۱۹۶۴)، "دکتر ژیواگو" (۱۹۶۵) و "پدرخوانده" (۱۹۷۴ و ۱۹۷۲). با بالارفتن قیمتها و کم‌شدن سرمایه، این کمپانی در سال ۱۹۷۵ کارخانه خود را در هالیوود تعطیل کرد. فعالیتهای "تکنی‌کالر" در شهر رم نیز تا اول ژوئن ۱۹۷۸ ادامه یافت و آخرین شعبهٔ آن‌نیز، در ۱۴ ژوئن ۱۹۷۸ در لندن تعطیل شد.

اما در سال ۱۹۷۴، کشور چین قراردادی با "تکنی‌کالر" انگلستان جهت نصب یک کارخانه درآن کشور بست. عملیات ساختمانی درسال ۱۹۷۷ شروع شده و چینی‌ها از این سیستم جهت تولید بیشمار کپی فیلمهای آموزشی و مستند استفاده می‌کنند. آنها علاقمند هستند که از آمریکا نیز سفارش چاپ کپی فیلمهای آرشیوها و استودیوها را قبول کنند.

***

متاسفانه مساله رنگ‌پریدگی نتوانسته است علاقهٔ همه تماشاگران را جلب کند. اگر هم توجه کمی به آن شده، نتیجهٔ تلاشهای مردی است به‌نام "هنری ویلهلم"، که تخصص درزمینهٔ فیلم رنگی دارد. "ویلهلم" همه تقصیرها را متوجه کمپانی ایستمن کداک می‌داند. او می‌گوید: "محققا" مسئولیت این اتفاق برعهدهٔ "کداک" است. ثبوت رنگی آنها می‌توانست با مقدار کمی افزایش هزینه وافزایش مواد شیمیائی بیشتر شود. آنها همچنین‌نسبت به آگاه‌کردن‌عموم در مورد عمر رنگهای نگاتیو و پزتیوشان بی‌مسئولیت‌بودند، ولی رنگ‌پریدگی اکنون موضوع قابل لمسی برای آنها شده است."

سالیان درازی" ایستمن. کداک" از بحث دراین زمینه جلوگیری می‌کرد. او با اعلامیه‌ـ های بی‌هدف و خنثی در مورد کیفیت محصولاتش صحبت می‌کرد و اعلان معروفش را در مورد فروش هرجعبه فیلم با عدم قبول مسئولیت درمورد تغییر رنگ صادر کرد.

اخیرا" این کمپانی یک نقش پیشرو را در زمینهٔ جلوگیری از رنگ پریدگی پذیرفته است وبخش تحقیقات کمپانی، همچنین دوراه‌حل تازه را پیش گرفته است. اولین راه‌حل مربوط به ثبوت رنگی فیلمها است. کداک تاکید دارد که عمر فرآورده‌های این کمپانی، ۲۰ برابر سایر فیلمهاست. سخنگوی شرکت، "مایکل مور"، می‌گوید: این فیلم جدید فعلا" ۱۶۰ میلی‌متری است و تولید ۳۵ میلی‌متری آن بستگی به‌تقاضا دارد.

دومین سیستم، روشی است که توسط آن رنگهای از بین‌رفته اسلاید را برمی‌گردانند. این روش پیچیده را به طور خلاصه می‌توان همان روش الکترونیکی کمپانی فوکس دانست که در مورد فیلمهای پخش شده از تلویزیون انجام داد. امکان دارد که درآینده‌ای نزدیک این روش را برای نگاتیوهایی که دچار رنگ



نمایی از دکتر ژیواگو

پریدگی شده‌اند نیز، بکار برد.

دربخش دیگری از دنیای عکاسی، روش جدید کمپانی "سیبا ـ گایگی" هیجان‌تازه‌ای تولید کرده است. این روش همان چاپ مستقیم عکس از اسلاید است، این روش را به‌نام "سیباکروم" می‌شناسند. که توسط شرکت تحت الحمایهٔ "سیبا" به‌نام "ایلفورد" کشف شده و مورداستقبال عکاسان دنیا قرار گرفته است، مسئولین "ایلفورد" قبول می‌کنند که "سیباکروم" اصولا" روشی است برای اسلاید و چاپ عکس از آن بانور ثابت. ولی می‌گویند امکان دارد که از این‌روش در استودیوها و آرشیوها به‌عنوان عامل کپی استفاده کرد. اگر دراین‌جهت نیز استفاده شود، احتمالا" مطمئن‌ترین و بادوام‌ـ ترین روش برای نگهداری فیلمها خواهد بود ولی اکنون این کمپانی برنامه‌های فوری و ضربتی برای واردکردن تکنولوژی سینما را به‌درون "سیباکروم" ندارد. مسئولان شرکت "ایلفورد" می‌گویند که محققین آنها در مرکز عملی این شرکت در سویس مشغول تحقیق جهت بهبود بخشیدن به‌روش "سیباکروم" برای فیلمهای سینمایی هستند.

یکراه حل محکم و با دوام‌دیگر نیز جهت حل مسئله ثبوت رنگها در فیلم، استفاده از "هولوگرام" است. این روش پس از تکمیل‌شدن با استفاده از لیزرها رنگهای فیلمها را ثبت وتصحیح می‌کند.

فکر یک مرکز ملی جهت نگهداری و حفظ فیلمها، فکری است جذاب و احتمالا" با یک سرمایه‌گذاری اندک می‌تواند جامه عمل‌بپوشد. هنری ویلهلم می‌گوید که "با یک اضافه‌قیمت کمی روی کپی‌رایت، می‌توان سرمایه اولیه را بدست آورد. ولی در عصری که دزدی کپی‌فیلم شدیدا" رواج یافته و پخش‌کنندگان را دچار دردسر کرده است، بعید به‌نظر میرسد که یک پخش‌کننده حاضر باشد یک کپی از نگاتیو و یک کپی از فیلم خود را به‌چنین مرکزی بدهد."

■

بقیه از صفحه ۴

* یک مرور ...

"ابتهاج" شهردار تهران تشکیل دادند ولی هیچگونه تخفیفی برای چهل درصد عوارض داده نشد و از فردای آن روز سینماها و ایران به‌نمایش فیلم "آغا محمدخان قاجار" اقدام کردند، و فیلمسازان ایرانی بعد از دوندگی‌ـ های بسیار،ناچار به تسلیم شدند.

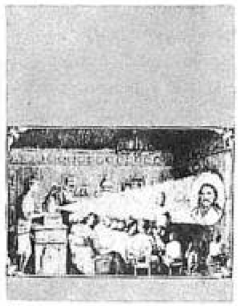
درباره تغییر عوارض به‌۲۰ درصد به‌منبع دقیق و مطمئنی دسترسی نیافتیم ولی‌بنابریک نقل‌قول که از طرف یکی از سینماداران و دست اندرکاران قدیمی سینما مطرح شد، ابتهاج شهردار تهران در آن زمان بیمار و در بیمارستان بستری بود و هرروزه بسیاری از دست‌اندرکاران برای اعتراض به‌اقدام شهرداری پشت دراتاقش نوبت می‌گرفتند. او چندماهی بعد از سمتش استعفا دادوجایش را به‌نفیسی داد. به‌وساطت تیمسار علوی مقدم رئیس شهربانی وقت، تیمسار باتمانقلیج که درآن زمان وزیرکشور بود مصوبه‌ای در وزارت کشور گذراند و به‌شهرداری ابلاغ کرد که طی آن عوارض فیلم‌های ایرانی ۲۰ درصد تعیین شد.

بااین حال، عوارض ۲۰ درصد نیز، و تفاوت نگذاشتن میان فیلمهای ایرانی‌وخارجی، همواره مورد اعتراض دست‌اندرکاران سینمای ایران بود. سال ۵۶ که حزب رستاخیز جلساتی نمایشی برای بررسی مسائل سینمای ایران و کمک به آن با حضور سینماگران تشکیل داد، با این که اکثریت سخنرانان به‌ضرورت حذف یاتقلیل عوارض فیلم‌های ایرانی ـ به‌عنوان مهمترین اقدام حمایتی ـ تاکید فراوانی‌داشتند، ولی این جلسات بدون هیچگونه نتیجه مثبتی به‌کار خود پایان داد.

■



خسرو دهقان



تصویری از سه‌موج

جامعه‌شناسی سینما

نوشته: جورج. ا. هواکو
ترجمه: بهروز تورانی
چاپ اول، تیراژ ۳۰۰۰ نسخه — نشر آینه، ۱۳۶۱ — ۲۲۲ صفحه، ۳۴۰ ریال — قطع رقعی

کتاب جامعه‌شناسی سینما نوشته جورج. ا. هواکو و ترجمه بهروز تورانی است. (معرفی شده در شماره ۶). عنوان اصلی طبق شناسنامه خود کتاب "جامعه شناسی هنر فیلم" است. در بخش نتیجه به‌اختصار، از هنر فیلم ذکری به‌میان آمده است. کارکرد تبدیل "هنر فیلم" به "سینما" تنها اسم کتاب را برای اقبال عمومی خوش‌عنوان کرده است و بس. کتاب، آراسته و جلد آن خوشرنگ است. عکس روی جلد و تذهیب دور آن غم غربت سالهای شروع سینما را یادآوری می‌کند.

کتاب کار ارجمندی است. ارج کتاب نمی‌تواند ما را موظف کند که کتاب را دوست داشته باشیم. این نقد می‌کوشد تا منهای دو توضیح اولیه و یک یادداشت آخر قابلیت و محدودیت کتاب را برشمارد.

■ توضیح‌های اول

۱ — جورج. ا. هواکو آدم آشنایی در فرهنگ نوشتاری سینما در ایران نیست. او به عنوان یک جامعه شناس اظهار عقیده کرده است. و اینکه آیا نوشته در چارچوب علم جامعه شناسی (هنر و غیره) است و او خود جامعه‌شناس مبرزی است یا خیر، از حیطه کار این نقد خارج است. آنچه برای ما کافی است تا بدانیم، "جامعه‌شناس هنر فیلم" بودن او است. لذا آنچه می‌ماند کشف دیدگاه این جامعه‌شناس هنر فیلم و ارائه ساختمان آن دیدگاه از لابلای متن است.

دیدگاه هواکو رخ می‌نماید در اولا" نتیجه گیریهای کوتاه دو خطی که در پایان طرح قصه هر فیلم ارائه می‌دهد، و ثانیا" در بخش مقدمه کتاب و عمدتا" صفحه‌های ۲۶ و ۲۷، ثالثا" در نتیجه‌گیریهای پایان هر سه (موج) بخش و عمدتا" صفحه‌های ۷۹، ۸۲، ۱۳۸، ۱۳۹، ۲۰۰، ۲۰۱ و ۲۰۲.

ذهن هواکو تعلیم یافته و سازمان گرفته است. نتیجه آنکه، ساختمان کتاب برغم همه اماها و اگرها، بسیار خوب و استوار بنا شده است. نظم و دسته بندی ونتیجه‌گیریهای بلافاصله و ایجاز، نشان بارز صلابت و درستی کار است.

۲ — هر کوششی برای دستیابی به‌اصل کتاب که ملاحظه و مقابله و ... را ممکن سازد نافرجام ماند. لذا بر فرآورده دست آقای بهروز تورانی گردن می‌نهیم. می‌پذیریم که محصول آدمی که لااقل ۱۵ سال کارورز نوشتن و ترجمه همه نوع مطلبی بوده است می‌تواند دست کم خوشریخت باشد. بهروز تورانی آنقدر ذوق، زیرکی و تردستی دارد که برخوردار از حس زمان سنجی باشد و بداند که اولا" وقت خود را در چه هنگامی صرف چگونه کتابی کند و ثانیا" در کوره راه ابن‌مشغله بودن هر کارگاه نویسندگی، انگشتان خود را با مهارت درخور و لازم، تعلیم داده باشد. برای نمونه به‌کاربرد کلمه عالیجناب در بخش نئورئالیسم توجه کنید. و اصلا" روانی فارسی کتاب از یاد نرفتنی است.

۳ — ماحصل امواج گوناگون از صافی فیلترهای هواکو و تورانی را برای سهولت در جای جای نوشته موجود، کتاب می‌نامیم.

■ توضیح‌های دوم

فکر می‌کنم که باید بتدریج همگی با موارد زیر خو گرفته یا بگیریم:

۱ — داستان و یا طرح قصه‌های کتاب گاه حتی دقیق و درست نیست. (نمونه: صفحه ۶۳).

۲ — تغییرات ناآشنای بی‌توضیح در کتاب یافت می‌شود. نمونه:

الف — کدبانو کیست؟ کلفت است یا خانم و یا ...؟ (صفحه ۶۷)

ب — پاراگراف وسط صفحه ۱۲۴ به‌چه معنی است؟

۳ — مواردی که پانویس می‌طلبد. نمونه: برنامه دبوز چیست؟ (صفحه ۶۶). فارس چیست؟ (صفحه ۱۲۰).

۴ — علامت گذاری کتاب نه بر قاعده‌ای متکی است و نه طرحی جدید ارائه می‌دهد.

۵ — وضعیت املاء برخی از اسامی روشن نیست. نمونه:

الف — رایکوف درست است یا رایکف؟ (هر دو در صفحه ۱۲۷).

ب — کتاب، ژیگاورتف را پیشنهاد می‌کند. آیا زیگاورتف درست‌تر نیست؟ و هم‌چنین در مورد پودووکین و یا پودوفکین.

۶ — مورد استفاده پرانتزها مغشوش است. نمونه: در تمامی طول کتاب.

۷ — غلط های چاپی همچنان یافت می‌شود.

۸ — عکس، از مشکلات کتاب‌های سینمایی است. کمتر کتابی موفق به‌ارائه عکس‌های خوب و در جای درست و مناسب شده است. این کتاب عکس‌های مربوط به هر فصل را زنجیروار در آخر همان فصل‌ها و با توضیح‌هایی که از متن گرفته چاپ کرده که مشکل را تغییر شکل داده اما حل نکرده است.

■ قابلیت

۱ — کتاب ارزش کمّی اطلاعاتی دارد. نمونه:

ردیف شدن اسامی نهادها، ارگان‌ها و تشکیلات سینمایی کشورهای آلمان، شوروی و ایتالیا و نام‌های فراوان نشریه‌ها و استودیوها (که در مورد ایتالیا به چینه چیتا مثلا" محدود نشده است) و سوابق شغلی و تحصیلات و شغل پدر کارگردانان و بالاخره لیست منابع آخر هر فصل.

۲ — سه فصل مرکزی کتاب، به‌شکلی، خود مجموعه‌ای است از شماری قصه‌ها و طرح‌های اولیه‌فیلمنامه‌های‌مهم و معروف اکسپرسیونیستی، اکسپرسو — رئالیستی و نئورئالیستی ایتالیا.

۳ — با دیدگاه هواکو آشنا می‌شویم و سه موج مهم تاریخ سینما را از دیدگاه وی بررسی شده می‌یابیم.

۴ — کتاب موفق می‌شود از پراکنده‌گویی دست بردارد و به مطالب گاه حتی غیر بکرش (در نوشته‌های فارسی) سازمان ببخشد. آمار و جداول متعدد، گویای این مدعا است. کتاب هم‌چنین در نوع و حوزه عملکردش اولین است، که خود می‌تواند گشاینده بحث‌ها و راههای نپیموده تازه‌ای باشد.

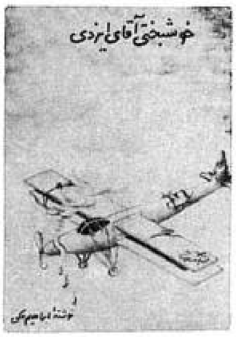
۵ — عنوان و مطرح کردن و در نهایت بسط دادن چهار عامل ساختاری برای تشریح جزئیات سه موج فیلم، بهترین نمونه و جوهره کارکرد کتاب است. فهرستی از آنها را ارائه می‌دهیم (صفحه ۲۱۳):

الف — وجود کادر تعلیم دیده‌یی از تکنیسین‌های فیلم، کارگردانان، فیلمبرداران، مونتورها، بازیگران و غیره؛

ب — وجود اساس صنعت فیلم شامل استودیوها، لابراتوارها، فیلم خام و تجهیزات

ج — وجود تشکیلاتی در صنعت فیلم که با ایدئولوژی موج فیلم آینده یا موافق باشد و یا آنرا تحمل کند.

بقیه در صفحه ۴۳



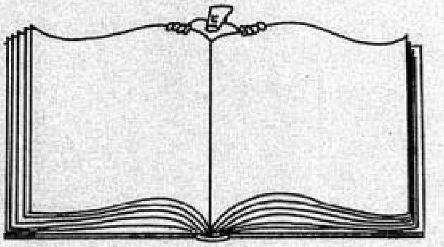
خوشبختی آقای ایزدی

نوشته: ابراهیم مکی
چاپ اول — ناشر، مولف — پخش از انتشارات رواق، ۱۳۶۲ — ۱۱۶ صفحه، ۱۵۰ ریال — قطع رقعی.

فیلمنامه خوشبختی آقای ایزدی در ۹۲ صحنه سازمان یافته است. خوشبختی آقای ایزدی به‌طریقی دوباره‌نویسی آقای هالو است. آقای ایزدی که قرار است شهروندی عادی باخصائلی عادی‌تر باشد، در آخر فیلمنامه هواپیمای غول‌پیکری را در آشیانه‌ای در فرودگاه مهرآباد به‌آتش می‌کشد. مسیر این دگردیسی کل فیلمنامه خوشبختی آقای ایزدی است.

✻ پاسخ مترجم کتاب
«دنیای تبهکاران»

آیا مشکل، «فهم زبان» است؟



پاسخ آقای حسین مجتهدزاده، مترجم کتاب "دنیای تبهکاران" درباره نقدی که آقای بهمن‌طاهری درشماره‌ٔ دهم برترجمه کتاب ایشان نوشته است، در زیر می‌خوانید. از متن پاسخ ایشان، چندکلمه و چند جمله که می‌توانست باعث کش‌آمدن چنین برخوردی شود، حذف شده است، همچنانکه در موردمطلب آقای طاهری چنین شده بود. با چاپ این پاسخ، بحث را پایان یافته اعلام می‌کنیم.

قصدم از آنچه می‌نویسم، در واقع، مطلقا" پاسخگویی بر پرخاشگری‌های آقای طاهری درباره‌ی کتابی که ترجمه کرده‌ام و در شماره‌ی دهم مجله‌ی "فیلم" به‌چاپ رسید نیست. لحن ایشان، درآنچه نوشته‌اند چنان ویرانگر است و ایشان آنچنان خود را محق می‌دانند که خیال نمی‌کنم فکر کنند پاسخی به آنچه نوشته‌اند وجود داشته باشد. آنچه به درستی وادارم کرد یادداشت زیر را بنویسم در واقع روشن‌کردن نکاتی‌ست که بی‌تردید برای خواننده‌یی که پسزمینه ندارد مبهم می‌باشد، نوعی پاسخ به سئوال‌هایی که برای خواننده‌ی مطلب ایشان پیش می‌آید و ایشان احتمالا" سهوا" یا به دلیل کمبودجا فرصت توضیح آنها را نیافته‌اند.

حقیقتش این است که بنده به‌عنوان مترجم کتاب، درحالیکه هردو نسخه‌ی فارسی و انگلیسی کتاب را در دسترس دارم بعد از خواندن نوشته‌شان متوجه‌ی منظورشان از "فهم زبان" نشدم، تکلیف خواننده‌ی بهبهانی و خرم‌آبادی را نمیدانم (شاید بنده علاوه برمشکل فهم زبان انگلیسی، مشکلاتی در فهم زبان فارسی هم دارم).

خیال می‌کنم دادن پسزمینه‌یی به خواننده ضروری باشد.

بنده آقای طاهری را از حول و حوش سال ۱۳۴۹ می‌شناسم. بارها باهم به دیدار فیلم رفتیم، مرور برآثار بونوئل‌راباهم دیدیم‌و ساعت‌ها، گاه تا نیمه‌های شب، شگفتی زده از دست‌یافتن به چنین فرصتی، باهم درباره‌اش صحبت کردیم، همانجا به‌این‌نتیجه رسیدیم که فردی بوش منتقد بسیار بدی‌ست‌و پیترهارکورت بسیار خوب. به‌کلاس تحلیل فیلم شمیم‌بهار می‌رفتیم، فرهنگ وبستر و پنگوئن را باهم از جلوی دانشگاه خریدیم، آن زمان که در بوشهر بودند بارها مجله‌ی سینمایی از تهران برایشان پست کردم. و وقتی قرار شد کتاب مک‌آرتر را ترجمه کنم ایشان یکی از کسانی بودند که بارها باتفاقشان برای حل مشکلات ترجمه به مراجع لازم مراجعه کردیم، بطوریکه اگر حافظه یاری می‌کرد درمقدمه‌ی کتاب از کمک‌های ایشان در حل مشکلات، بویژه پنج فصل اول کتاب، حتما" تشکر می‌کردم. اما به دلیلی که هنوز برایم روشن نیست بنده ایشان را چندسالی ندیدم و درمیان انبوه مشکلات زندگی فرصت دیدار مجددی‌دست نداد، بطوریکه تقریبا" فراموششان کرده بودم، تااین که دیدم ایشان برخلاف من، همچنان به‌یاد من هستند، و بعد از انتشار کتاب طی نامه‌ی مفصلی که برایم پست کردند ایرادهای کتاب را برشمردند، در همان نامه به توهین‌آمیزترین شکل (درحد ضمیمه‌کردن چندبرگ فتوکپی صفحاتی از فرهنگ وبستر و اکسفورد) سعی کردند برایم توضیح دهند که "فهم زبان" ندارم (و حتما ایشان نمی‌توانستند مرا به صفحات مزبور رجوع دهند و آنچنانکه از نامه‌ی ایشان و درعین‌حال همین نوشته برمیآید ایشان حدس می‌زنند بنده این فرهنگ‌ها را دراختیار ندارم). اما ظاهرا" دیدند بهتر است افراد دیگری هم از فیض دانش انگلیسی و سینمایی ایشان‌بهره‌مند شوند و این‌بود که ایشان فشرده‌ی‌قسمت‌های "محترمانه"تر نامه‌شان را به‌چاپ سپردند.

✻✻✻

این نکته را یک‌بار دیگر موکد سازم که من درحال پاسخ‌گویی به‌ایشان نیستم، و طبعا" چنانکه ایشان علاقه‌یی به این‌نوع جدال‌های قلمی نشان دهند بنده هم ایشان و هم خواننده را، همچنان، به این یادداشت رجوع میدهم، و موضوع را از نظر خودم تمام شده‌می‌انگارم.

آنچه در نوشته‌ی آقای طاهری روشن نیست (یا ایشان سعی کردند روشن نباشد) انگیزه‌ی ورای آن است. اما من سعی می‌کنم این امر را تا آنجا که‌می‌توانم برای خواننده روشن سازم. مثال: ایشان نوشته‌اند: ص ۲۴ سطر ۹ و ۱۰ (ص ۲۴ سطر ۲ و ۳ ازپایین) غلط ترجمه‌شده، یا ص ۳۵ سطر ۳ و ۴ (ص ۳۹ سطر ۱۰ و ۱۱) ترجمه غلط است، یا ص ۴۰ سطر ۵ و ۶ (ص ۴۴ — پاراگراف سوم، سطر ۳ و ۴) همه‌ی واژه‌های اصلی بدفهمیده شده‌اند، یا ... (و مثال‌های متعدد دیگر، دقیقا" به‌همین شکل). خب این واقعا یعنی چه؟ چه اطلاعی به خواننده می‌دهد، چه‌چیزی را برای خواننده روشن میسازد. خواننده بناگزیر باید حرف‌شان را بپذیرد؟ برفرض که خواننده به‌گفته‌ی ایشان اعتماد داشته باشد، این جملات چقدر او را روشن می‌کند؟ معانی درست جملاتی که به‌تصور ایشان غلط هستند کدامند؟ آن واژه‌های اصلی که بد فهمیده شده‌اند کدامند، و چگونه بد فهمیده شده‌اند؟

آیا براستی هدف این نوشته (آنطور که باید باشد) روشن ساختن خواننده‌ی علاقمند به سینماست یا تحقیر دیگران؟

انگیزه واقعی آقای طاهری برای این خودنمایی و پرخاشگری که در خور هیچ دانش آموخته‌یی نیست، چیست؟ و خوبست بیاد بیاوریم که ایشان دیرزمانی‌ست که از این شیوه‌ی خصمانه در جدالهای قلمی با افرادی که به دلیلی مورد علاقه‌ی‌شان نیست، استفاده می‌کنند. دراین حدود مثلا" اشاره‌تان میدهم به‌جمله‌یی که بیژن خرسند درجواب ایشان نوشت، "بنده قصد ندارم به رسم معمول جوابی بنویسم تلخ و درشت و درخور الفاظ رکیک و بی‌ادبانه..."[1] و جالب است که تاریخ مقاله‌ی خرسند خردادماه ۱۳۵۰ است. چرا آقای طاهری در کمین می‌نشیند تا ببیند چه‌اثری منتشر می‌شود وبعد به شیوه‌ی مورد علاقه‌ی خود با آن رو در رو شوند؟ چه‌نیروی درونی‌یی سبب می‌گردد آقای طاهری، به‌گفته‌ی خودشان، نیمی از کتاب صدوهفتاد صفحه‌یی مک آرتر را، کلمه به کلمه، به دقت، با متن‌فارسی‌اش مقابله کنند، و بعد حاصل آن را با پرخاشگری به‌رخ مترجم و احیانا چند خواننده‌ی دیگر بکشند؟ چه عاملی سبب شد ایشان تمامی کتاب‌ها و جنگ‌های سینمایی را که در سالهای اخیر منتشر شده کنار بگذارند و کتاب‌بنده را کلمه به‌کلمه بامتن اصلی مطابقت دهند؟ آیا تمامی این کتاب‌ها و جنگ‌ها فاقد مشکلات ترجمه‌یی بودند؟ شاید این تصور پیش بیآید که در این دوسه ساله‌ی اخیر کتاب مک‌آرتر بهترین اثری بوده که‌ترجمه شده، آیا کتاب "انتونیونی" نوشته‌ی‌رابین‌وود و یان‌کامرون، اهمیتی کمتر از کتاب مک‌آرتر دارد، یا ترجمه‌اش بکلی بی‌نقص است؟ آیا ایشان با تسلط بی‌حدشان برزبان انگلیسی نمی‌توانستندزحمت بیشتری به‌خود بدهند و تمامی متن (به‌گمان خودشان ساده‌ی) کتاب را به درستی ترجمه کنند تا خواننده‌خود دریابد نسخه‌ی ترجمه شده‌ی اول بکلی دور از متن‌اصلی است و مترجم آن فاقد "فهم زبان" است؟ آیا ایشان نمی‌توانستند به‌ترجمه‌ی چند مقاله‌ی سینمایی بپردازند و از این طریق نه‌تنها مترجمین بی‌سوادی چون من را بی‌اعتبار سازند بلکه فرهنگ سینمایی این مملکت را درحدتوان خود گسترش دهند؟

آیانمی‌توانستند با "فهم زبان" خود بطور فعال به‌ترجمه بپردازند تا مترجمین بیسوادی چون من یا خجالت بکشند و دست از ترجمه بردارند یاعرق بریزند و با مقابله‌ی متن‌اصلی با ترجمه‌ی آقای طاهری "فهم زبان" پیدا کنند؟

در زمانی که دقیق‌ترین، و بی‌اغراق، مسلط‌ترین ویراستارمان در متن‌های انگلیسی تجربه‌ی چندسال گذشته‌ی خود را در انتشار چند کتاب تماما" موفقیت‌آمیز نمی‌داند و صریحا" می‌گوید کتاب‌ها نیاز به ویراستن مجدد دارند، آقای طاهری درباره‌ی کدام فهم زبان صحبت می‌کنند؟ به‌راستی آقای طاهری نمی‌دانند "فهم زبان" امری نسبی‌ست؟، آن محصل کلاس هفت و هشت دبیرستان هم درحد خوانده‌ی خود "فهم زبان" دارد، بنده‌هم درحد آن چهارکلمه‌یی که‌خوانده‌ام "فهم زبان"دارم، آقای طاهری هم حتما، "فهم زبان" دارند،ولی اینها، لزوما"، باهم برابر نیستند.

بعد از این توضیحات اولیه، کدام خواننده می‌پذیرد انگیزه‌ی ورای نوشته‌ی آقای طاهری انساندوستی و عشق به فرهنگ سینمایی وجلوگیری

از به پرتگاه‌رفتن خوانندهٔ است؟ مگر وقتی همین آقایان که جمع دانشمندان دانشگاه شیراز آن زمان بودند واگر کسی "از راپاند" نمی‌خواندو "اندیشه وهنر" در جیبش نبود، حق ورود به مجلس فرزانه‌ی آنها را نداشت در "کتاب سینما"ی‌شان در ترجمه‌ی مقدمه‌ی کتاب هاوکز رابین‌وود[2] You'D Better Be Good (وای به حالت اگر بدبزنی) را ترجمه نکردند، "بهتر است خوب باشید"، یا "بزرگ کردن‌بیبی" را نگذاشتند بزرگ کردن بچه و یا"Front Page"(صفحه‌اول) را نگذاشتند "صفحه‌جلویی"یا... (ومثال‌های‌متعدد دیگر)[3]. اما آنوقت هیچکس آنها را متهم نکرد که "فهم زبان" ندارند و کسی نگفت اصلا" چه احتیاجی‌ست به چنین ترجمه‌ی غلطی. بیژن خرسندی که به‌ناحق ناسزاهانثارش شد، در همان مقاله‌اش نوشت، "مقاله‌یی نوشته‌اید در مجله‌ی خوب "کتاب سینما" درباره‌ی نوشته‌های سینمایی..."[1]. این است اختلاف میان یک برخورد متعادل و یک پرخاشگری مهارناپذیر. اولی‌با غلط های فاحش "کتاب سینما" این‌گونه برخورد می‌کند، چرا که سنگ‌بنایی بود که گذاشته می‌شد و می‌بایست حمایت می‌شد، یا انتقادهای سازنده آرام‌آرام پالایش می‌یافت تا گسترش یابد وفرهنگی سینمایی را پدید سازد. فرهنگ سینمایی (یا هر فرهنگ اختصاصی دیگر) گوجه‌فرنگی نیست که‌تخمش را بکاری و پس فردا آن را بچینی، وقت می‌برد، کارمی‌خواهد، عرق ریختن می‌طلبد و برخورد سازنده. فرهنگ نامه‌ی سینمایی دیوید تامسن یا ریچارد راود در خلاء که بوجود نمی‌آیند. صدها فرهنگ نامه‌ی سینمایی مثل بیژن خرسند در میآیند، تصحیح می‌شوند، غلط گیری می‌شوند، پالـوده‌می‌شوند تا سرانجام میراث‌شان می‌رسد به‌تامسن یا راود یادیگران.

اما وقتی قرار برپرخاشجویی و ویرانگری باشد، نوشته‌ی آقای طاهری شکل می‌گیرد و چون کم‌می‌آورند شروع می‌کنند به مشکل‌تراشیدن:

مثال: ۱) "اندیشه‌و هنر"ی که کارت ورود به جلسه‌ی آقایان است فراموش‌می‌شود و "دیوارکوب" تبدیل می‌شود به واژه‌ی ابداعی بنده و سبب خنده، طوری که ایشان با "دارکوب" عوضی می‌گیرند. آقای طاهری خیلی زود فراموش کردند که همین "اندیشه و هنر"[4] اولین‌بار دیوارکوب را (به غلط یا درست) معادل Posterگذاشت و آن‌زمان همه‌چه چه و به‌به گفتند، آن‌وقت ظاهرا" یادشان نبود که‌پوستر را مثلا آویزان هم می‌کنند، وگرنه حتما" اعتراض می‌کردند.

۲) آقای طاهری خیلی زود فراموش کردند که درنامه‌ی طولانی‌شان که‌پیشتر برایم پست‌کردند، اشاره فرمودند ترجمه‌ی Development عنوان فصل سوم کتاب، به "گسترش" غلط است و می‌بایست "تکامل" ترجمه شود، چون ناگهان‌تغییر عقیده دادند و ضمن نوشته‌ی اخیرشان دیدند "تکامل" هم معادل درستی نیست و عنوان فصل سوم می‌بایست "پرورش" باشد.

۳)ایشان‌نوشته‌اند،"نام‌کتاب-Underworld "U.S.A." موکدا" اشاره به آمریکا دارد و اشاره‌به دنیای تبهکاران موجود در آمریکا و نه" دنیای تبهکاران" بطورکلی.

اولا" بنده در کجای کتاب توضیح داده‌ام که نام فارسی کتاب برگردان نام انگلیسی آن است؟ هرمترجمی این حق را به‌خود میدهد که درصورت لزوم نام دیگری برای اثر انتخاب کند. نمونه‌ها بسیار است."Bend of River"آنتونی‌مان در بریتانیا که نیازی به برگردان نام فیلم نیست تبدیل‌می‌شودبه Where The River Bends در فرانسه که بی‌نهایت نمونه است. ثانیا" مگر کتاب "پازولینی" که با نام ایشان به‌عنوان‌مترجم انتشار پیدا کرد. نام اصلی‌اش "پازولینی درباره‌ی پازولینی" نبود؟ یا کتاب "کوبریک" از همان‌رشته کتابها نام اصلی‌اش" ستنلی کوبریک کارگردانی می‌کند" نبود؟ چطور آن زمان یادشان نبود به این امر اعتراض کنند؟ چطور چنین کاری فقط در حدود کتاب من باعث از کف‌رفتن تمامی مفهوم اصلی‌اش می‌شود؟ ثالثا" آقای طاهری از کجا دریافتند عنوان کتاب اشاره به‌آمریکایی‌ست که وسیله‌ی تبهکاران سازمان می‌یابد؟ بنده در این مورد حرف ایشان را باور کنم یا حرف خود آقای مک‌آرتر را وقتی توضیح میدهد، "این کتابی‌ست درباره‌ی جنبه‌یی از سینمای آمریکا و مطلقا" درباره‌ی تاریخ اجتماعی و فرهنگی آمریکانیست... من اساسا" به مایه‌ها و ساختارهای تصویری خود فیلم‌ها علاقمند هستم. نوشتن کتابی بکلی درباره‌ی مسایل مربوط به "نوع"... خیلی‌بیشتر از آنچه می‌خواستم... مرا به تاریخ‌اجتماعی و فرهنگی آمریکا می‌برد." هرچند ایشان متن فارسی و انگلیسی راکلمه به کلمه مقابله کرده‌اند، ولی اصلا" توجهی به آن چیزی که‌قرار است‌موضوع اصلی کتاب باشدنداشته‌اند. و چند نمونه دیگر از همین است که ذکرشان تنها تاسف مرا میافزاید، هرچند آقای طاهری ممکن است به‌آنها بی‌علاقه نباشند.

***

آقای طاهری به‌این ترتیب، ظاهرا" فراموش کرده‌اند کجا ایستاده‌اند، و مقاله‌شان به‌خوبی نشان میدهد ارتباطی زنده با اجتماع رودر رویشان ندارند. ایشان انگار نمی‌دانند تمامی کتاب‌های سینمایی که‌به زبان فارسی منتشر شده هنوز یک طبقه‌ی ۹۰ سانتیمتری کتابخانه را هم پر نمی‌کند. ایشان ظاهرا" نمی‌دانند شش تا کتاب شرکت‌پنجاه ویک، بعد از ده‌سال هنوز تماما" به‌فروش نرفته است. آقای طاهری نمی‌دانند که درسال ۱۳۶۲ کتاب "سینما" درمیآید و "صورت زخمی" را "چهره‌ی نشاندار" و"سیـــرای مرتفع" را"های سیه را" می‌گذارند[5]. آقای طاهری ظاهرا" نمی‌دانند یکی از بهترین‌مترجمان ما"سزارکوچک" را "قیصر کوچک" ترجمه کرده است[6]. کدام فرهنگ نامه‌ی سینمایی دراختیار بنده یاهر مترجم دیگری‌ست تا مثلا" دریافتن معادل فارسی نام فیلم‌ها بشود به‌آن مراجعه کرد. فرضا" کافی بود بنده"White Heat"راندیده‌بودم‌ومتذکراین‌نکته نمی‌شدم که "گرمای سفید" اشاره‌یی‌ست‌به‌انفجاری که در انتهای فیلم رخ میدهدو بخار داغ تمامی نما را می‌گیرد و نما ثابت می‌شود. در غیر این‌صورت امکان داشت بنده نیز به‌سادگی همان فکر آقای طاهری را می‌کردم که "گرمای سفید" معادل "مهمل و بی‌معنا"یی‌ست برای "White Heat" گرما وقتی در دستان رائول والش باشد، ممکن است رنگ پیدا کند. ولی ایشان با آن علامت x بانمک‌شان بنده را به وبسترو آکسفورد اشاره داده‌اند(به راستی ایشان فکر می‌کنند که‌مرجع بنده در یافتن معادل کلمات انگلیسی، فرهنگ جیبی خیام بوده است یاتصور می‌کنند بنده‌متن پیچیده‌ی مک‌آرتر را با واژه‌های ابداعی خودم ترجمه کرده‌ام؟"

***

خیال می‌کنم همین اندازه کافی باشد و امیدوارم نمایانده باشم که پرخاشجویی آقای طاهری در نوشتن چنین مطلبی، آنهم با آن‌لحن، درکجا ریشه دارد.

پس چه شد آن همه رابین‌وود، پیتر والن و پیترهارکورت خواندن؟ اگر قرار باشد آدم مدام رابین‌وود بخواند، اما برخورد ویرانگر و ستیزه جویش را به‌همان شیوه‌ی دیرین جدال‌های قلمی "فردوسی" حفظ کند. اساسا" چه نیازی هست به رابین‌وودخواندن.

ایشان حتما" کتاب فیلم‌های هیچکاک رابین‌وود را خوانده‌اند، و متذکر درگیری بیست ساله‌ی وود با نظام انتقادی سینمایی که "سایت اندساوند" و خانم پنه‌لوپی هیوستن نماینده‌هایش هستند شده‌اند. درکجای کتاب وود واژه‌هایی مثل احمقانه، بی‌شور، اپورتونیست گندزده، مردم خرکن، مفلوکانه و اباطیل بکار رفته است؟ متاسفانه، اما، این‌ها به‌علاوه‌ی مشتی عبارات دیگر، در برخورد آقای طاهری با نظام انتقادی سینمایی آن روز ایران مورد استفاده قرار گرفت[7]. اگر رابین‌وود ضمن مقدمه‌ی کتاب "فیلم‌های هیچکاک"ش شدیدترین حملات را به خانم هیوستن می‌کند مطلقا" به این دلیل نیست که خصومت شخصی با چنین منتقدی دارد، بلکه او مجله‌ی "سایت‌اندساوند" و خانم هیوستن، سردبیر مجله، را به‌عنوان نماینده‌ی نظام انتقادی سینمایی در بریتانیا درنظر می‌گیرد و به‌آن حمله می‌کند. اما می‌بینیم وقتی برخورد اصولی و سازنده باشد همین نظام که به‌شدت مورد حمله قرار گرفته کتاب "هاوکز" وود را در رشته‌کتابهای Cinema One منتشر می‌کند، درحالیکه دیدگاه ناشران کتاب با آنچه نویسنده درکتاب منعکس می‌کند تماما" متضاد است.

اگر ایشان این حداقل را از رابیـــن‌وود نیاموخته‌اند، پس آنهمه رابین‌وود خواندن چه تاثیری برایشان گذاشته‌است؟ آنچه این منتقدین وهنرمندان مورد علاقه‌شان عزیز می‌دارند، انسان دوستی، بزرگ منشی، و عزت نفس است. نه خودنمایی از طریق برخوردهای پرخاشجویانه ویرانگر.

***

بمدالتحریر: دقیقا" به دلیل پرهیز از جدال قلمی که کوچکترین علاقه‌یی به‌آن ندارم یادداشت را در اینجا تمام شده می‌دانم. اما اگر آقای‌طاهری هنوز علاقمند هستند پاسخ مشکلاتی که به‌ترجمه‌ی بنده گرفته‌اند بشنوند (از مشکلاتی که درباره‌ی فهم ساختار زبان به‌آن اشاره کرده‌اند، تا نمک‌پرانی‌هایشان، مثل Loveable Piece تادانش محدود من درباره‌ی معانی متعدد واژه‌هایی مثل Presence و Quality تا عدم آگاهی من از Which و That وتا عدم شناخت من از قیدو صفت تا...) خوشحال می‌شوم رو در رو برایشان توضیح دهم. شماره‌ی تلفن مرا اگر فراموش کرده‌اند می‌توانند از دفتر مجله بگیرند.

حسین مجتهدزاده

پانویسها:

۱ – ماهنامه‌ی ستاره سینما شماره‌ی هشتم خردادماه ۱۳۵۰

۲ – "هوارد هاوکـز" از رشته کتابهای Cinema One ۱۹۶۸

۳ – "کتاب سینما". شماره‌ی سوم. خرداد ماه ۱۳۵۰

۴ – "اندیشه و هنر"، دفترهای جداگانه، ۹، مهر و آبان ۱۳۵۲

۵ – "سینما"، نوشته‌ی سیروس قهرمانی، ۱۳۶۲

۶ – "تاریخ سینما" نوشته‌ی آرتورنایت، ترجمه‌ی دریابندری. چاپ اول ۱۳۴۱

۷ – "کتاب سینما" شماره‌ی ۲، آذر ۱۳۴۹

■

نقدخوانندگان

پیامهای کوتاه

• آقایان ابوالفضل عسگری، تهران ــ فریدون ملک محمدی، سنندج ــ اسدالله اسدی،اصفهان ــ حجت‌الله ذاکری، بابل ــ یوسف حسین‌پور، تهران ــ امید حبیبی‌نیا، کرمان ــ سید محمد مقدسی، یزد ــ سعید سیروس، شیراز ــ محمد حاج اکبری، قزوین ــ الف.س، باختران ــ وخانمها شهره لرستانی و الهه کسمایی، تهران
ازاین پس نقدهایتان را خوانا، با فاصله مناسب ودریک روی کاغذ بنویسید.

• آقای‌جهانگیر کیوانفرد، اصفهان
آنچه نوشته‌اید، در واقع شناسنامه و خلاصه داستان چهار فیلم است‌که البته درجای خود، قابل‌استفاده است اما نه به‌عنوان نقد فیلم.

• آقای روبرت ملک، تهران
نقدهایتان را کوتاه‌تر بنویسید و بجای تشریح داستان و مسائل حاشیه‌ای، به‌موفقیت یا عدم موفقیت فیلمساز در بیان سینمائیش بپردازید.

• آقایان محسن شمس، تهران ــ کسری دهقانی زنگنه، باختران ــ فرهاد دانشی، محمدرضا ده بیدی اسدزاده، رضا درستکار، تهران ــ محمد حسین محبی، اراک ــ یاورتورنگ، زاهدان
منتظر نقدهای بهتری از شما هستیم.

• آقای علی ش، تبریز
همان‌گونه که خودتان هم نوشته‌اید، "سیم حوت" یک نمایش تلویزیونی بوده و ما در این صفحه نقد فیلم چاپ می‌کنیم. ماهم بانظر شما دربارهٔ این نمایش موافقیم.

سینمایی‌ترین فیلم پس از انقلاب

■ اشباح ــ ساختهٔ رضامیرلوحی

"اشباح" گذران شبح‌گونه‌ای است از آخرین تلاقی مهره‌های رژیم سابق که در بیداد خود، داد می‌جویند و اگر از نکات زیبای فیلم که‌خواهد آمد بگذریم، همه حرف و هدف فیلم همین است وبس. مگرآنکه کسی سینما بداند و از پرداخت سینمائی خوب لذت ببرد و بداند که شریک‌کردن تماشاگر در این لذت ــ ولو آنکه به‌او و بار فرهنگی او چیزی نیفزاید ــ بالاخره هنر می‌خواهد، ویا فیلمسازی باشد که خودبخواهد از دیدن‌ساخته‌های خوب خویش لذت ببرد و این البته هنرسینما است، اما هدف سینما نیست.

"اشباح" از نظر پیوند (مونتاژ) درحدمحتوای بی‌هدف فیلم، بهتر از این نمی‌شود. پلانها خیلی خوب چفت و بست شده‌اند و پی‌گیری موضوع فیلم حتی برای ساده‌انگارترین تماشاگران هم‌براحتی مقدور است و این مرهون‌مونتاژ یکدست فیلم است. اما حیف که موضوع اصلی فیلم امروز دیگر کهنه شده‌است وفیلم با همه زیبایی‌های سینمایی‌اش معلوم‌نیست به‌چه هدفی میخواهد منجر شود. وقتی که فیلم تمام می‌شود، تماشاگر مطلبی بیش‌از آنچه پس ازانقلاب‌و درمتن انقلاب دریافته، یاد نگرفته است.

ویژگیهای فیلم‌راچنین می‌شودخلاصه کرد:

۱ ــ برخورد دوشخصیت: اگر میرلوحی‌توانسته بود بنحوی بازی همان یکنفر (جسد اول فیلم) را هم حذف کند، کار کلاسه‌شده‌تری را عرضه کرده بود. هرچند شکل کنونی هم به تئاتر نزدیک‌ترشده است

۲ ــ یک سکانسی بودن فیلم: از نکات جالب فیلم‌آن که تمام موضوع فیلم در یک سکانس‌می‌گذرد وفاصله صحنه‌های فیلمبرداری شده قاعدتا" نباید بیش از یک میدان فوتبال بوده باشد.

۳ ــ فضاسازی یکنواخت و بدون پرش فیلم: بلطف پیوندهای بدون نوسان و خوب، فضای‌فیلم تماما" در جنگل می‌گذرد و این نکته و عدم‌الزام میرلوحی به‌استفاده از فلاش‌بک ــ با توجه به‌رجعت های دوشخصیت فیلم به‌گذشته‌شان را ــ باید ناشی از سینماشناسی میرلوحی دانست.

۴ ــ تیپ و نحوه آرایش‌و گریم و لباس دو شخصیت فیلم: بگونه‌ای‌انتخاب شده است که اگر فیلم برای غیر ایرانی نمایش داده شود و نداند که فیلم و موضوع آن ساخته ایرانی است، ایرانی بودن فضا و سوژه را مستقیما" از فیلم درنخواهد یافت.

۵ ــ تکیه‌نوسانی روی دو شخصیت. گاهی این، گاهی آن: بعنوان دو سطح و دو الگوی فرهنگی مکمل یکدیگر، با بازی خوب فخیم‌زاده و بازی بهتر ناصرآقایی ــ که بریدن آنها مثل اغلب بازیگران تئاتر، از اغراق‌های تئاتری فقط در یک سینماسازی تئاترگونه چون این‌ممکن است ــ خیلی بجا و هماهنگ با مونتاژ فیلم پرداخت شده‌است.

درمجموع، میرلوحی برکاری که میکرده تسلط داشته. بجز در یکی دوجا که بنظر می‌رسد تداوم مونتاژ و تسلسل گره فیلم را از دست داده باشد واین شاید بخاطر شریک‌کردن تماشاگر در سوءظنی‌باشد که دوشخصیت فیلم بطور ناباورانه درانگاره خود دارند (جائیکه از رفتن گروهبان به‌خارج از محوطه کلبه در جنگل و بازگشت یکباره او به کلبه، بدرستی خبری نمی‌دهد، میتوانست در ایجاد این ظن که گروهبان براستی با افرادی در تماس است، موثر باشد ــ یا جائیکه گروهبان کلت‌اش‌را از کمر بازمی‌کند وبسوی دکتر نشانه می‌رود و بعد هیچ... عاریتی است از حادثه‌های هراس‌انگیز و تصویرهای خارج از موضوع هیچکاکی)

ونیز پایان فیلم که میتوانست بهتر تمام‌شود، اما نشده، چرا که ضرورت داشته به‌مقتضای ابهامات سیاسی که درغیراینصورت برجای می‌گذاشته، دو شخصیت منفی فیلم قبل از پایان فیلم حتما" بنحوی به‌پایان راه خود برسند.

درکنار کار میرلوحی‌و ایدهٔ اولیه فیلم از فخیم زاده، فیلمبرداری خوب‌و نورپردازیهای متناسب با کادربندی‌های جنگل وافه‌های صوتی پس زمینه تصویرها، از اشباح یک‌کار صرفا" سینمایی، بدون هدف مشخص و خط مشی اجتماعی خاصی ساخته است.

"اشباح" سینمایی‌ترین فیلم ایرانی بعد از انقلاب است و اگر ارزانترین فیلم ساخته بعداز انقلاب نیز باشد ــ بنابه آنچه که دیدیم ــ باید گفت: سینما هنوز هم هنر است و بدساختن‌های ناشی از بی‌امکاناتی هنوز هم بهانه!

علیرضا غلامی ــ آبادان

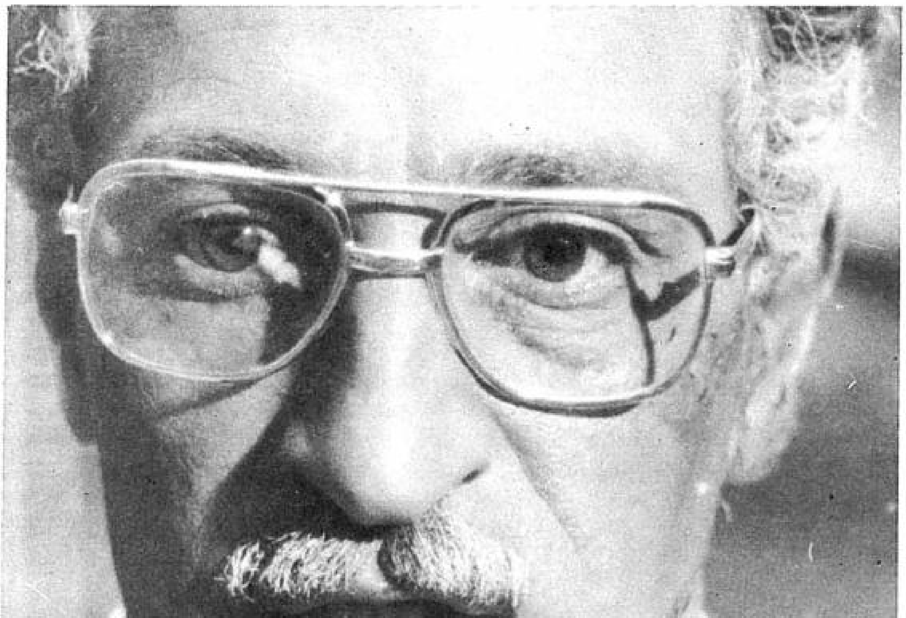
دست مریزاد!

■ عبوراز میدان مین ــ ساختهٔ جوادطاهری

عبور از میدان مین اگر صرفا" برای خالی‌کردن جیب و گیج‌کردن مردم ساخته نشده، پس برای چه روی پرده آمده است؟ دربارهٔ فیلم، نمی‌توان‌زیاد نوشت، اما بچند مورد کوچک اشاره میکنیم:

اول: موضوع فیلم اقتباسی است از ماجراهای متداول فیلمهای جنگی، به‌ماموریت رفتن چندمرد داوطلب و سرآخر پیروزی و شهادت. دوم: چیزی که عیان است چه‌حاجت به‌بیان است؟ کدام متخصص مین‌یاب، مینی را که جلوی‌چشمش است دوباره با دستگاه مین‌یاب امتحانش میکند؟ سوم: چرااینقدر دوربین دور سر گروهبان میچرخد که تماشاچی به سرگیجه بیفتد، چرا از سه‌نفر قهرمان‌داستان فقط یکی را معرفی میکنید؟ آن دونفر دیگر چکاره‌اند؟ چهارم: مگر سروان در محاصره، دکتر است یا مرثیه خوان که جلوی سربازان درحال تشییع را میگیرد وتشخیص میدهد که سیدمحسن در اثر خونریزی زیاد شهید شده؟ پس عراقیها درآن حال کجا رفته بودند، آیا بدستور کارگردان آنتراکت داده بوده‌اند؟ او که بود که در گوشهٔ صحنه پشت دیوار پشت سوراخ ایستاده و با دست داشت اشاره میکرد که سیاهی لشگر اینور و آنور بروند؟ پنجم اینکه: باید به‌سازندگان فیلم گفت دست مریزاد!

فریدون ابوالحسن‌زاده



اشباح

فیلمی که باید آگاهانه تماشایش کرد

■ زندگی برای روت ــ ساخته‌ٔ بازیل‌دیردن

ماجرا در انگلستان سالهای ۱۹۵۰ تا ۶۰ اتفاق می‌افتد. در سالهایی که جامعه پس از کنارگذاشتن مذهب کلیسایی تحت تاثیر اکتشافات و اختراعات علوم دقیقه قرار گرفته و عنان اختیار خود را به دست روشنفکران علم‌زده داده بود. در چنین موقعیتی، عمل‌کردن به‌عقاید مذهبی گناهی نابخشودنی از سوی روشنفکران (سمبل آن در فیلم دکتراست) تلقی می‌شود. البته می‌توان عمل کرد اما آنجا که با معیارهای علمی در تضاد نباشد. شاید ظاهرا" در فیلم دکتر باعقاید مذهبی مخالفت نمی‌کند، بلکه با خرافه مبارزه می‌کند. دریک نگاه پیام فیلم هم‌همین است اما باید دید واقعا" این گونه است؟ شاید اگر یک صحنه و آن هم صحنه دیدار مادر روت با کشیش در فیلم مطرح نمی‌شد، بیننده‌ٔ آگاه می‌توانست با احتیاط این پیام را بپذیرد اما وقتی درآن صحنه درماندگی کلیسا از حل معضلات روانی ــ اجتماعی تصویر می‌شود، نمی‌توان مسئله‌ٔ دیگر که در فیلم مطرح می‌شود مسئله عدم توانایی تصمیم‌گیری عاقلانه‌ٔ زنان و دمدمی‌مزاج بودن آنان است. مادر روت پس از کشمکشهای درونی فراوان، بالاخره احساساتش را برمی‌گزیند. از صحنه‌های دیدنی فیلم می‌توان از صحنه‌ٔ ابتدای فیلم که مادر روت در کنار ساحل فریاد زنان می‌دود، صحنه‌ٔ سراسیمه دویدن مادر روت درکوچه‌های شهر برای برگشتن به‌بیمارستان، صحنه‌ٔ جواب‌دادن زن همسایه به‌شوهرش که‌می‌گوید: اگر پسرت را نجات نمی‌داد بازهم می‌گفتی "آدم خوبی است"، و صحنه‌ٔ پی‌بردن پدر روت به‌اشتباه خود و فریاد زدنش در دادگاه را نام برد. فیلم داستانی گیرا و مهیج و پرداختی عالی داردوحرکات دوربین و موسیقی فیلم کاملا" با موضوع آن هماهنگی دارد. درمجموع فیلم "زندگی برای روت" فیلمی دیدنی است، اما باید آن را آگاهانه دید.

پدرام حکیم‌زاده

مقایسه‌ای بین دنیای کهنه و نو

■ حصار ــ ساخته‌ٔ حسن محمدزاده

حصار مقایسه‌ای است بین دنیای کهنه ونو. دنیای مرده‌ٔ فرمالیسم و دنیای معنوی و انسانی. اما کارگردان تاچه حد در پرداخت فیلم موفق است، این جای حرف بسیار دارد. هنر سینما فقط در جان‌گرفتن اشیاء روی پرده‌خلاصه‌نمی‌شود، بلکه قالب وضوابط معینی دارد که عدول از آنها به بافت دراماتیک فیلم لطمه زده و جوهر اثر را از آن سلب میکند. پرداخت حصار درحد بسیار ابتدایی واولیه است. کارگردان میداند که از فلان نمابابد فیلم بگیرد اما مشکل این است که نمیداند چگونه واز چه زوایایی؟ زاویه برای درک مطلب اهمیت خاصی دارد اما در حصار، کارگردان کاری به‌این ندارد که از کدام زاویه می‌توان صحنه را عمیق و دراماتیک نشان داد.

درست است که حصار خود را از قالب محدودیت‌های فیلم فارسی خارج کرده است، اما ناتوان از شخصیت سازی، فاقد حادثه و تحرک و فضاسازیو استخوان‌بندی مناسب است. به‌بیان ساده در حصار همه‌چیز در حد اولیه باقی می‌ماند، نورپردازی در حصار آنقدر ضعیف و نارساست که‌حتی برای روشن‌کردن صحنه نیز مناسب نیست، چه‌برسد به‌اینکه بوسیله آن کاری ظریف و دراماتیک انجام داده شود.

گاهی واقعه‌ای را که نمی‌تواند با زبان تصویر بیان کند، به موسیقی متوسل می‌شود. برای مثال در صحنه‌ای که واقعه‌ای غیرمنتظره و هیجان‌انگیز روی میدهد با موسیقی می‌توان توجه تماشاگر را به‌این نکته جلب کرد اما در حصار یک موسیقی بازاری بر روی فیلم سوار شده که در مواقع لازم چندبارتکرار می‌شود. از نکات قابل توجه فیلم، فیلمبرداری نسبتا" خوب آن است و نمایی که بچه‌های‌چوپان روی گاومیش‌ها خوابیده‌اند. با همه اینها حصار مثل اغلب فیلمهای پس از انقلاب، شعارنمی‌دهد، گنده‌گویی نمی‌کند و تماشاگر بیشتر بخاطر سادگی‌و صمیمانه بودنش آن را می‌بیند.

حسین صیقلی، اردبیل

موفقیت فیلم، متکی بر فیلمنامه‌ای استوار است

■ نگاه شیطانی ــ ساخته‌ٔ جک‌گولد

نگاه شیطانی در برخورد اول جزو آن سری فیلمهای به‌نظر می‌آید که به دنبال تب فیلمهای "جن‌گیر"ی که دردهه هفتاد به‌اوج رسید ساخته‌شده است. اما فیلم گرچه ادعای نوآوری ندارد، ولی تقلیدی کورکورانه از اینگونه فیلم‌ها هم‌نیست. فیلم براساس یک کتاب پرفروش ساخته شده است و عمده موفقیت‌های فیلم متکی برچهارچوب استوار فیلمنامه است. اشکال و ابهامی که در فیلم به‌چشم می‌خورد کمتر ناشی از خود فیلم و بیشتر ناشی از قطع‌هایی است که تماشاگر را ناچار به حدس‌زدن می‌کند. به‌هرحال چند عامل‌اصلی که‌می‌توانست تماشاگر را به سرنخ اصلی برساند، با اینکه چندبار از آنها صحبت می‌شود، به‌یکباره رها می‌شود. چیزی که جلب توجه می‌کند چگونگی کسب‌آن قدرت شیطانی است که گرچه به‌عنوان منشا و مبداء به پرستارش در دوران کودکی اشاره می‌شود، اما در اصل آنرا باید درآینده وی جستجو کرد.

شخصیت همسرش با حرفهای دوپهلویی که مورلار در مورد او می‌گوید، پدرزنش که نفوذزیادی دارد، مردی که در پارک با وی صحبت می‌کند و به نظر می‌رسد که مورلار او را به‌خوبی می‌شناسد، و آن ناشناس که دوبار از او سخن به‌میان می‌آید، همگی تاپایان فیلم ناشناس و گمنام باقی می‌مانند ولی تنها جواب قانع‌کننده‌ای که می‌تواند پاسخگوی این رمز و رازها باشد، اینست که کلید اصلی حل معما در دست این‌هاست. کسانی که او را به محاصره خویش درآورده و بی‌تردید درنحوه شکل‌گیری قدرت وحشت انگیز او سهمی به‌سزا داشته‌اند.

فیلم زمینه‌های سیاسی نیز دارد. توجه کنید به حرفهای معاون بازرس پلیس در پارک با بازرس برونو درمورد اینکه مورلار توانسته است به‌نحوی اخبار سری دولتی را بدست آورد، که این قسمت نیز چون دیگر قسمت‌ها مسکوت گذارده می‌شود. با این همه، فیلم در کل موفق می‌شود که‌هیجان لازم را بسازد و موفقیتی نسبی بدست آورد.

محمود رضوی، باختران

پرداخت خوب یك داستان ساده

■ معجزه‌گر ــ ساخته‌ٔ آرتور پن

فیلم باوجود داشتن داستانی ساده، ازپرداخت خوبی برخوردار است و درواقع کارگردان با استفاده از یک فیلمنامه اخلاقی وتربیتی ساده، موفق شده که بسیاری از مسائل را برای تماشاگر روشن کرده و درس زندگی بدهد. نگاهی به صحنه‌های درگیری پدر خانواده با معلم و همچنین با خود هلن، و استفاده از فلاشبک در جهت مشخص‌کردن شخصیت معلم حاکی از مشکلات او در این زمینه است، که اوهیچگاه ازاین مشکلات خسته و ناامید نشده و سرانجام نیز موفق میشود برتمامی آنها پیروز شود.

نکته مشخص در فیلم، صحنه‌های شلوغ و با فضای بسته‌ای بود که در فیلم وجود داشت که می‌تواند ناشی از سیاه و سفیدبودن فیلم باشد، وهمچنین فیلمبرداری آن که بیشتر حالتی شبیه به فیلمهای دلهره‌آور دارد. (گردشهای دوربین در اتاق و تمرکز روی صورت افراد داستان)

سوای کار خوب آرتورپن که ازبهترین کارگردانهای مستقل سینماست، نمی‌توان بازی خوب آن بنکرافت را فراموش کرد.

محمد رضایی، تهران



معجزه‌گر

نامه‌ها

"ماهنامه سینمایی فیلم"
تهران
صندوق پستی ۲۱۹۴

چند یادآوری

۱ ــ تعداد نامه‌های رسیده بقدری زیاد است که حتی به رغم گنجاندن نام نویسندهٔ نامه‌های حاوی پیشنهاد و درخواست و سئوالهای تکراری در ستون "نامه‌هایتان رسید"، باز هم از پس پاسخ دادن به همهٔ آنها در یک شماره برنمی‌آییم. اگر تاخیری در پاسخگویی هست، به این دلیل است.

۲ ــ نامه‌هایتان را خوانا بنویسید و نام و نشانی کامل خود را در نامه هم قید کنید. فقط به نوشتن نام و نشانی در روی پاکت اکتفا نکنید.

۳ ــ سعی نکنید که همهٔ پرسشهایتان را در یک نامه مطرح کنید. هرچه پرسشها محدودتر باشد، امکان پاسخگویی سریعتر بیشتر است.

۴ ــ پاسخ دادن به برخی از پرسشها، واقعا دشوار و گاهی ناممکن است. به عنوان نمونه: "چگونه می‌توان هنرپیشه یا کارگردان شد؟" خوب، هریک از بازیگران و فیلمسازان، به نوعی وارد این کار شده‌اند و شاید بتوان به تعداد تمامی آنها، روشهای گوناگون را برشمرد که البته اطلاق عنوان "روش" هم در این مورد صحیح نیست. در واقع، اصلا نمی‌شود گفت که جایی وجود دارد به نام مثلا "بنگاه هنرپیشه شدن" یا "سازمان سازندهٔ فیلمساز" که کسی به آنجا برود و نام‌نویسی کند و دوره‌ای را بگذراند و مدرکی بگیرد و بعد هم حتما هنرپیشه یا کارگردان شود. کما اینکه حتی همهٔ کسانی که از مدارس سینمائی و تئاتری فارغ‌التحصیل شده‌اند، نتوانسته‌اند هنرپیشه و کارگردان شوند. تنها پاسخ ممکن به این‌گونه پرسشها، تهیهٔ گزارشی از مدارس و آموزشگاههای فیلمسازی است که وعدهٔ آن را در شمارهٔ گذشته داده‌ایم. گرچه گمان نمی‌کنیم چنین گزارشی هم بتواند کنجکاوی بسیاری از این پرسشگران را جوابگو باشد.

۵ ــ از شماره‌های گذشتهٔ مجله، تعداد محدودی از شماره‌های ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰ و ۱۱ در دفتر ماهنامه موجود است. خواستاران به ازای هریک از شماره‌ها صد ریال (شمارهٔ یازده، دویست ریال) وجه نقد ارسال فرمایند و یا به حساب بانکی مجله (شماره حساب ۲۰۹۳۰۵۹۴، بانک تجارت، خیابان سپهبد قرنی، شعبه پل کریمخان، به نام ماهنامه فیلم) واریز کنند و فتوکپی فیش بانکی را به آدرس مجله بفرستند تا برایشان ارسال شود.

ــ ترجمهٔ دشوار نام فیلمها

• آقای بهزاد سلکی، مشهد

یکی از مشکل‌ترین کارها در ترجمه، ترجمهٔ نام فیلمهاست. زیرا گاهی در نام فیلمها از اصطلاحهای بسیار خاص استفاده می‌شود که تنها افراد مسلط به فرهنگ منطقه‌ای که فیلم در آن ساخته شده می‌توانند مفهوم را دریابند. و حتی در مواردی، نام فیلم را باید با توجه به فرهنگ و پیشینه و روحیهٔ سازنده‌اش ترجمه کرد. گاهی یک کلمه در نام فیلم، معانی متفاوتی دارد که تنها با تماشای فیلم می‌توان دریافت کدام معنی به اسم فیلم نزدیکتر است. و چنین امکانی، اغلب وجود ندارد. بنابر این باید به حدس و گمان، یا حداقل منابع موجود (مثلا" خلاصه داستان یا هر توضیح کمک کنندهٔ دیگری) متوسل شد. از اینها گذشته، حتی اگر مترجم مسلط به زبان هم باشد، یک عامل دیگر نیز در این موضوع دخیل است که آن را می‌توان ذوق وسلیقه نامید. یک نفر می‌نویسد "در تعقیب قاتل" و دیگری می‌گوید "بدنبال قاتل". هر دو مفهوم یکی است اما دو نفر با دو سلیقهٔ متفاوت از دو کلمه متفاوت استفاده کرده‌اند. البته امکان خطا همواره وجود دارد، هم به دلیل ضعف و عدم تسلط کافی بر زبان، و هم به دلیل همان برداشتهای ناهمگون با محتوای فیلم که از کمبود اطلاعات دربارهٔ فیلم ناشی می‌شود. موارد تفاوتی که اشاره کرده‌اید، حالا قطعا" دریافته‌اید به دلیل آن است که هر متن را یک مترجم ترجمه کرده است. کوشش می‌کنیم از آن پرهیز کنیم.

• آقای غلامحسین خرسند، الیگودرز

فیلمهای ۸ میلیمتری را می‌توان به ۱۶ میلیمتری تبدیل کرد.

• آقای قاسم الف، قائم شهر

ــ فکر نمی‌کنیم اگر برای مجله‌های خارجی نامه بنویسید، به رایگان برایتان مجله بفرستند.

ــ کتابهای مورد نظر شما، متاسفانه نایاب است و ما هم فقط یک نسخه برای استفاده در مجله داریم.

ــ تغییر نام فیلمهای خارجی در ایران، به خواست صاحب فیلم انجام می‌گیرد. این تغییر، بیشتر بدان جهت است که به نظر صاحب فیلم، نام اصلی آن فیلم جاذبهٔ تجارتی ندارد.

• آقای ابوالفضل علی حسینی، اردبیل

به درستان ادامه بدهید!

• خانم بتول پادوست پور، مشهد

ــ پروانهٔ نمایش، اجازه نامه‌ایست که دولت برای نمایش فیلمها، پس از بررسی آنها صادر می‌کند.

ــ فیلم "عروس سیاهپوش" که در تلویزیون نمایش داده شد، محصول ترکیه است. اما فیلم دیگری هم به همین نام وجود دارد که محصول فرانسه است و آن را "فرانسواتروفو" کارگردانی کرده است.

• آقای عیسی ماجرایی، اهواز

با شخص مورد نظرتان می‌توانید به نشانی تهران، خیابان بهار شیراز، مقابل سهروردی، جنب گرمابه جاوید، سازمان سینمایی ایفا مکاتبه کنید.

• آقای عنایت الله اکثیر، اهواز

ــ اغلب بازیگران، از نام خودشان استفاده می‌کنند اما بعضی از آنها، برای آن که نامشان زودتر و راحت‌تر در ذهن بینندگان جا بیفتد، یا به خیال خودشان شیک‌تر و "هنری‌تر" شود، تغییرات جزئی یا کلی در نام یا نام فامیلشان می‌دهند. مثلا" "محمد دلجو" می‌شود "فرزان دلجو"، و "گرشاسب رئوفی" می‌شود "گرشا رئوفی" و یا "مارکوگریگوریان می‌شود "گریگوری مارک". بعضی اصولا" سعی می‌کنند تنها با نام کوچک و یا فقط نام فامیل مطرح شوند. مثلا" "خشایار"، یا "کهنمویی". اما فرض کنید "سعید راد" را کمتر کسی با نام "سعید" تنها می‌شناسد و یا خیلی زود با نام "راد" بخاطر می‌آورد. تغییرات کلی هم از این نوع است: "محمد تبریزیان" می‌شود "همایون". پس از انقلاب، هنوز مورد مشابهی پیدا نکرده‌ایم اما فکر نمی‌کنیم که نایاب باشد.

ــ بهترین راهنمای فیلمنامه نوشتن

• آقای محمد خالدآبادی، تهران

ــ فیلمنامه نویسی، یک شکل کلیشه‌ای و استاندارد که همه از آن پیروی کنند، ندارد. اما منابعی وجود دارد که می‌توانید به آنها مراجعه کنید و مناسب‌ترین شکل را برگزینید. یکی از این منابع فیلمنامه‌های چاپ شدهٔ موجود است (لیست آنها در صفحهٔ نامه‌های شمارهٔ یازده مجله آمده) اما در اغلب این فیلمنامه‌ها، بیشتر به بیان داستان، گفتگوها و مقداری از حرکتها توجه شده است و آن را نمی‌توان دستور کار برای فیلمبرداری دانست. فیلمنامه‌ای که حاوی جزئیات مشخص کنندهٔ کار است، معمولا" به چند طریق نوشته می‌شود: بعضی از فیلمنامه نویس‌ها، صفحه را به چند ستون تقسیم می‌کنند و ستونها را به حرکت افراد صحنه، گفتار، صداهای زمینه، اندازهٔ نما، توضیح‌های فنی مانند حرکت دوربین، و یا هر توضیح دیگری مانند وسایل صحنه و غیره اختصاص می‌دهند. برخی، به ترتیب نماها جلو می‌روند و همهٔ توضیح‌ها را درهم می‌آمیزند و فقط گفتار را همراه با موقعیت یا حالت گوینده، از سایر قسمتها جدا می‌کنند. می‌شود توضیح‌های فنی را برای مشخص شدن در متن، داخل پرانتز یا با رنگ متفاوتی نوشت. توصیه می‌کنیم، نگاهی به کتاب "فیلمنامه" (دکتر محسن مومنی ــ انتشارات سروش) بیندازید. اما کاراترین روش، بیشتر خواندن و بیشتر نوشتن و نگاه کردن به نمونه‌های متنوع است، تا جایی که امکانات اجازه می‌دهد.

ــ کتابهای آموزشی در زمینهٔ عکاسی و فیلمبرداری در کتابفروشیها موجود است. چاپ چنین مباحثی در یک مجلهٔ ماهانه، هم از ادا کردن حق مطلب ناتوان است و هم جای مطالب لازمتر را میگیرد. و تازه وقتی که منابع کاملتری در دسترس هست، چه نیازی به انجام یک کار ناقص؟

• آقای عباس تحویلی، رشت

ما عکسی برای فرستادن نداریم. پاسخ بقیه سئوالهایتان را در همین چند شماره‌ای که دارید، می‌توانید پیدا کنید.

• آقای فریدون ملک محمدی، سنندج

ــ از محبتی که کرده‌اید، متشکریم. البته اگر مطالب دیگری هم در دسترس داشته باشید و بفرستید، ممنون خواهیم شد و به موقع از آنها استفاده خواهیم کرد.

• آقای امیر رضایی، ارومیه

بازیگر خوب و کامل آن است که بتواند هر نقشی را بازی کند. جا افتادن یک بازیگر در یک قالب و تیپ خاص دلیل موفقیت او نیست. بلکه باعث خمودگی و عدم پویایی بازیگر می‌شود و از او یک کلیشه می‌سازد. آلن دلون را که مثال زده‌اید، بازیگر خوبیست که اما فقط یکی دو شخصیت کلیشه شده دارد و البته در همین کلیشه هم بسیار خوب بازی می‌کند اما در نقش‌های دیگر، کمتر خود را نشان داده است و مثلا" با بازیگری مثل آنتونی کوئین و بسیاری دیگر که این همه نقش‌های متفاوت بازی‌کرده‌اند، قابل مقایسه نیست.

• آقای حمید رضا رحیمی، زرین شهر

تمامی نامهٔ مستدل شما را قبول داریم اما یک مجله، اصلا باید از نظر شکل و محتوا آن قدر جاذبه برای همهٔ خوانندگانش داشته باشد که بتواند به انتشارش ادامه دهد تا جمع کردن یا دور ریختن آن هم معنا داشته باشد. تغییر شکل مجله، کوششی برای تقویت اقتصادی مجله جهت تداوم انتشار آن نیز هست. آن که علاقمند و پیگیر است، حتی اگر قطع مجله از این هم بزرگتر و نگهداریش مشکل‌تر شود، آن را حفظ خواهد کرد. امیدواریم مطالب مجله، آنقدر گیرایی داشته باشد که حتی کسانی که ممکن بود در قطع کوچکتر به طور ناخودآگاه آن را نگهدارند، در شکل فعلی نیز شماره‌های مختلف آن را جمع‌آوری کنند.

ــ آثار فیلمسازان جوان و متعهد، باید عرضه شود

• آقای عباس صالحی، تهران

نامهٔ صمیمانهٔ شما را خواندیم. آنچه به طور کلی می‌توانیم پاسخ گوئیم، این است که مجله، هنوز در آغاز راه است و رسیدن به آن نقش فرهنگی که شما به آن اشاره کرده‌اید و خودمان هم معتقدیم، نیاز به زمان دارد و امیدواریم به آن دست یابیم. اما در زمینهٔ فعالیتهای نیروهای جوان و متعهد در سراسر کشور، توجهتان می‌دهیم که این فعالیتها در هیچ نشریه‌ای به اندازهٔ مجلهٔ فیلم، مورد اعتنا قرار نمی‌گیرد. همچنانکه می‌بینید، ما صفحاتی را به سازندگان فیلمهای کوتاه و فیلمسازان آماتور اختصاص داده‌ایم که در میان آنها، همان فیلمسازان مورد نظر نیز جای می‌گیرند. و باز می‌بینید که تقریبا کمتر نهاد یا فیلمسازی هست که خبری از فعالیتهایش در مجله منعکس نشود. اما پرداختن بیشتر به این فعالیتها، در حدی بیش از انعکاس خبر و در سطح ارزیابی و تحلیل، مستلزم آن است که این فیلمها ارائه شود، آن‌هم نه فقط در یک جشنواره یا یک محفل خصوصی یا چند جلسه نمایش در جایی که اصلا در سطحی وسیع اعلام نمی‌شود و همه کس امکان آگاه شدن از برنامه نمایش را ندارد. در واقع، فیلمی را که دیده نشده، نمی‌توان بررسی کرد و اگر هم دیده شود، چنانچه تماشاگر فراوانی با آن روبارو نشده باشد، نمی‌توان صفحات زیادی را به آن اختصاص داد. بهترین راه برای بالندگی و پویایی این استعدادها، تلاش جهت عرضهٔ آثار آنان با مردم است و اگر جز این باشد، فیلمساز ضعف‌های خود را درنخواهد یافت و نخواهد دانست که چگونه باید تماشاگر را مخاطب قرار دهد. و این جز با "پشتوانهٔ همت و اقدام مسئولان ممکن نخواهد بود. در آن صورت، نقد و بررسی ما هم معنا و مفهوم خواهد داشت.

و نکتهٔ آخر این‌که شما حتما باید خوب بدانید دوام یک نشریهٔ مستقل، به آگهی بسته است. اما از نظر اقتصادی، تفصیل بیشتر را به "گزارش کار" این شماره وامی‌گذاریم و به این ستون توجهتان می‌دهیم. ما هم آرزو داریم شرایطی وجود داشته باشد که مجبور نباشیم رنج آگهی گرفتن و همهٔ جوانب و پیامدهای آن را تحمل کنیم، اما از توان و ارادهٔ ما خارج است. و یادآوری این نکته هم شاید زائد باشد که فیلمها، همین‌هاست که وجود دارد و طبعا آگهی‌ها هم مربوط به همین فیلمهاست. موفق باشید.

• آقای عباس فلاح پور، بابل

ــ نمایش دار زدن، اگر همراه با قطع و وصل باشد، به این صورت است که یک بار بازیگر از جایی آویزان می‌شود و دوربین پای آویختهٔ او را می‌گیرد. سپس در جایی می‌ایستد و از بالاتنهٔ او در حالیکه طناب به گردنش بسته‌اند و او بازی یک آدم بدار آویخته را می‌کند، فیلمبرداری می‌کنند. با وصل این دو نما به هم، تصور واقعیت پیش می‌آید. اما در مواردی که تمام اندام بازیگر در کادر دیده می‌شود، معمولا طناب را از زیر لباس به کمر و زیر بغلهای بازیگر می‌بندند و او در واقع از گردن به طناب دار آویزان نمی‌شود. خاک ریختن روی صورت و هیکل بازیگر هم کار آسانی است. درست همان طور که خود شما هم می‌توانید حدود یک دقیقه نفس را زیر آب حبس کنید و طاقت بیاورید. بازیگر نیز همین کار را می‌کند. تا آنجا که می‌تواند نفس را حبس کند، زیر خاک طاقت می‌آورد تا فیلمبرداری شود. بعد هم بلند می‌شود و نفس تازه می‌کند!

• آقای منوچهر مصدق، تهران

ــ تهیه کنندهٔ فیلم، کسی است که هزینه‌های تهیه فیلم را می‌پردازد و از نظر مالی و اجرایی، آن را از آغاز تا پایان مراحل، رهبری می‌کند. نقش او در فیلم، نقش یک مدیر و سرمایه گذار است اما رابطه‌اش با کارگردان، یک فرمول و چارچوب همیشگی ندارد. بعضی از تهیه کنندگان در کارگردانی هم دخالت می‌کنند اما بعضی هم ــ چون به کارگردان اعتماد دارند ــ دخالتی نمی‌کنند و همهٔ وسایل و امکانات را بخوبی مهیا می‌کنند تا کارگردان با آسودگی خیال، بتواند به کار خودش برسد.

• آقای احمد کمری، اهواز

ــ نمایش فیلم در تلویزیون، زمان معینی ندارد، بلکه بستگی به خواست صاحب فیلم دارد. گاهی ممکن است او بازار فیلم را چنان برآورد کند که فیلمش را تا سالهای سال قابل فروش در سینما ببیند و آن را به تلویزیون نفروشد، و گاهی بر عکس. درمورد فیلم "اشباح" چون تهیه کنندهٔ این فیلم خود تلویزیون است، دیگر احتیاجی به کسب اجازه از صاحب فیلم نبوده و در زمانی که این سازمان تصمیم گرفته، پس از نمایش عمومی آن در سینماهای تهران، از تلویزیون هم پخش شده است.

ــ کتاب "درک فیلم" ترجمه و چاپ نشده است. ما در هر شماره، بخشی از آن را ترجمه و چاپ کرده‌ایم.

ــ نقد خوانندگان، و فیلمهای برتر سینما

• آقای صابر ملکی فرد، ارومیه

ــ ما اصلا نمی‌خواهیم به نقدهای خوانندگان جهت بدهیم که نقدهای متضاد را چاپ نکنیم. اتفاقا امتیاز این صفحه در همین است. حتی گاهی می‌بینید که نقدهای منتقدان مجله هم دربارهٔ یک فیلم با یکدیگر متفاوت است. بنابراین هماهنگ کردن نقدهای خوانندگان با نقدهای نویسندگان مجله نه تنها ممکن نیست، بلکه غیر منطقی و خلاف خواستمان است. ما نمی‌خواهیم دربارهٔ یک فیلم، یک مضمون را ساز کنیم و در هر مطلبی، آن را تکرار کنیم و حکم کنیم تا خواننده هم آن را بپذیرد. ما نمی‌خواهیم لقمهٔ جویده در دهان خواننده بگذاریم. حرفهای گوناگون و نظرهای مختلف منعکس می‌شود، انتخاب نظر درست‌تر، با خود اوست.

ــ نام ۱۲ فیلم برتر جهان را خواسته‌اید، اما ننوشته‌اید برتر از نظر کی. زیرا از هر دیدگاهی، فیلم برتر تفاوت دارد. به هر حال، برای آن که پاسخی داده باشیم، به آگاهی میرسانیم که مجله انگلیسی سایت اند ساند هر ۱۰ سال یک بار، با نظر خواهی از منتقدان سراسر دنیا، ۱۰ فیلم برتر تاریخ سینما را تعیین می‌کند. چهارمین نظرخواهی در سال ۱۹۸۲ انجام شد که گزارش کامل و نتیجهٔ آن، در شمارهٔ چهارم مجله فیلم چاپ شده بود و چون شما و بسیاری از خوانندگان دیگر این شماره را در اختیار ندارند، نتیجه نظرخواهی را یک بار دیگر به آگاهی میرسانیم. فیلمهای برگزیدهٔ منتقدان دنیا به ترتیب عبارت بود از: همشهری کین (اورسن ولز)، قاعدهٔ بازی (ژان رنوار)، هفت سامورایی (آکیرا کوروساوا)، آواز زیر باران (استانلی دانن / جین کلی)، هشت و نیم (فدریکو فلینی)، رزمناو پوتمکین (سرگی ایزنشتین)، حادثه (میکل آنجلو آنتونیونی)، آمبرسونهای با شکوه (اورسن ولز)، سرگیجه (آلفرد هیچکاک)، ژنرال (باستر کیتون)، در جستجوی خواهر (جان فورد). دو فیلم آخر، مشترکا مقام دهم را دارند.

• آقای عزیزالله ارباب، زابل

ــ از سوی شما به مسئولان تلویزیون پیشنهاد می‌کنیم که برنامه‌های سینمایی شبکه دوم (مانند جادوی سینما، و...) از شبکه اول هم پخش شود تا عدهٔ بیشتری بتوانند از آنها استفاده کنند.

ــ مجتمع دانشگاهی هنر و دانشکدهٔ صدا و سیما در سال آینده دانشجو می‌پذیرند. شرایط و زمان برگزاری امتحان، در روزنامه‌ها آگهی خواهد شد.

• آقای سید رضا محدث، رشت

اغلب فیلمهای کاراته‌ای، مخرب و مبتذل و بی ارزش است و نمایش آنها به همین دلیل ممنوع شده است. بگذریم که جای آنها را فیلمهای با ارزش‌تری نگرفته است.

• آقای یعقوب کورو، اهواز

ــ انجمن سینمای جوانان ایران، در شهر شما فعالیت دارد. به اداره کل ارشاد اسلامی خوزستان مراجعه کنید.

ــ در مقدمهٔ مصاحبه با آقای حسین پرورش نوشته‌ایم که وی سرپرست بخش تئاتر در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران است. آیا واقعا" از این جمله نمی‌توان دریافت که چگونه می‌شود با وی مکاتبه کرد؟ خواهش می‌کنیم قدری دقیق‌تر باشید.

• آقای احمد بابائیان

ــ فیلم مورد نظر شما، خط قرمز نیست، بلکه خط خون است که در سال ۶۱ با نام "جانبازان" به نمایش درآمد و نقدی بر این فیلم در شمارهٔ چهارم مجله داشتیم.

ــ جشنوارهٔ فیلم تهران، شش دوره (در سالهای ۵۶ ــ ۱۳۵۱) برگزار شد.

ــ متاسفانه از بعضی فیلمهای سینمایی که در تلویزیون نمایش داده می‌شود، حتی شناسنامهٔ ناقصی (در این حد که محصول کدام کشور است یا کارگردانش کیست) نداریم. مسئولان هم از معرفی فیلم و توضیح مختصری در آغاز آن، دریغ می‌ورزند. بنابر این، در مواردی، ما هم مشکل شما را داریم و این را هم نوشته‌ایم.

• آقای علی پور سلطانی

ــ قدم اول برای آن که فیلمنامه‌ای به صورت یک فیلم جهت نمایش عمومی درآید، ارسال آن برای بررسی و تصویب توسط وزارت ارشاد اسلامی است.

ــ برخی از سریالهای قدیمی تلویزیون را که روی نوار ویدئو ضبط شده، پاک کرده‌اند و بر آنها برنامه‌های دیگری ضبط کرده‌اند. تعدادی از آنها هم احتمالا" باقی مانده که قابل پخش نیست. نوار ویدئو را، مثل نوار ضبط صوت می‌توان پاک کرد و دوباره ضبط کرد.

• آقایان محمد رضا مرتضوی وسید احمد مکوندی، اصفهان

ــ کتابی که اخیر به نام "راهنمای فیلمسازی" منتشر شده (و در شمارهٔ دهم معرفی کرده‌ایم) می‌تواند شما را در یافتن مفهوم اصطلاحهای سینمایی یاری دهد.

ــ فیلمهای خط قرمز، مرگ یزدگرد، و چریکهٔ تارا، اجازهٔ نمایش ندارند. فیلم حاجی واشنگتن هنوز برای گرفتن پروانهٔ نمایش به وزارت ارشاد اسلامی ارائه نشده است.

شناسنامهٔ کنرادولف، کارگردان فیلم «گویا»

• آقای حسین توتونچیان، تهران

کنرادولف کارگردان فیلم "گویا": آلمانی متولد ۱۹۲۵ و فرزند فیزیکدان، نمایشنامه نویس و فیلمنامه ــ نویس این کشور فریدریش ولف است. پس از به قدرت رسیدن نازیها، در سال ۱۹۳۳ به همراه خانواده به شوروی کوچ کرد. در مسکو، پس از جنگ جهانی دوم، زیر نظر سرگی گراسیموف به تحصیل سینما پرداخت. از سال ۱۹۵۴ در آلمان شرقی اقامت گزید و بزودی، برجسته‌ترین کارگردان این کشور شد. شناخته شده‌ترین فیلم او، یک محصول مشترک با بلغارستان، به نام "ستاره‌ها" است که جایزهٔ ویژه هیئت داوران جشنوارهٔ کان را گرفته است. از سال ۱۹۶۵، کنراد ولف سمت سرپرست آکادمی هنرهای جمهوری دموکراتیک آلمان را دارد. فیلمهایش عبارتند از:

یک بار به حساب نمی‌آید (۱۹۵۵)، بهبودی (۱۹۵۶)، لیسی (۱۹۵۷)، ستاره‌ها، جویندگان آفتاب (۱۹۵۸)، مردم بال دار (۱۹۶۰)، پرفسور ماملوک (۱۹۶۱)، بهشت پاره (۱۹۶۴)، نوزده ساله بودم (۱۹۶۸) گویا (نام دیگر: راه دشوار آگاهی ــ ۱۹۷۱)، مادر من زنده‌ام، مرد برهنه‌ای در میدان ورزش (۱۹۷۷).

نامه‌هایتان رسید

محسن دبیری، اهواز ــ بیژن محمدی، رشت ــ سعید خدایی، تهران ــ حبیب زحمتدار ــ اصغر دولت آبادی ــ اسماعیل شهابی، گرگان ــ جواد صفرپور، حسین تاج آبادی، تهران ــ سید احمد باب المراد، مسعود نوری، علیرضا نجفی، مجید عاصمی، علیرضا موسیوند، کاظم زارع، اهواز ــ محمد واعظی، بهمن نقیبی مشهد ــ سعید جابــری، تهران ــ رازقــی، تبریز ــ ســید صدرا سید قاسمی، رامسر ــ جواد سلیمی، تبریز ــ سید حسین میر شهابی بستان آبادای ــ وحید ذهبیون، اصفهان ــ محمد جواد شیرازی، مشهد ــ رامین فرزاد، تهران ــ یعقوب سبزبخش، قوچان ــ محمد روشن، تهران ــ حمید رضا شاه آبادی، تهران ــ م. توکا، اهواز ــ اکبر حافظان، میاندوآب ــ بیوک فرجزاده، تبریز ــ خلیل فتاحی، علی اکبرپیشدستی بروجردی، امیر کرمانشاهی، باختران ــ رمضان سهند، ماکو ــ ع. اسدیان، مشهد ــ خسرو کرد میهن، رحمن محلاتی، تهران ــ جلال سفلایی، آمل ــ حسین تهرانی، کرمان ــ رضا حقی، رشت ــ حمید رضا فلاح، رشت ــ غلامرضا عدالتی، اصفهان ــ عبداله نعیم‌زاده، اهواز ــ عادل ولیپور، حسن خوانساری، قائم‌شهر ــ رضا مرزبان، بجنورد ــ مرتضی بنیادیان، خرم‌آباد ــ ابوالفضل قاسمیان، به مان کریمی، تهران ــ علی زاغی، کرج ــ سعید نراقی، اراک ــ ابراهیم رضایی، ابراهیم بهرامی، علی خجسته‌مهر، مشهد ــ مهدی مشهدی، ارومیه ــ محمد نصیری فرد، شهرام تحریریان، رضا درستکار، محمد سعید یاری، ابوالفضل شهسواری، محسن شمس، تهران ــ محمد باقر آذری، تبریز ــ احمد غلامرضایی، بابل ــ رسول جمشیدیان، اصفهان ــ علیرضا مکاری، سیاهکل ــ حسین بایگانی ــ باهره اباذری، رشت ــ سید هاشم حسینی، محلات ــ احمد رضا سهرابی ــ شهرام وطن‌خواه، میانه ــ رضا درزی اصفهان ــ علی ایزدپناه، بندر انزلی ــ سید داود خدادادی مقدم، سقز ــ عباس شیرو، بروجرد ــ فرهاد نوروزی، تهران ــ علی جعفری، رشت ــ ابراهیم طالبی، قائم‌شهر ــ غلامحسین صبور ملکی، محمد علی بربری مظلوم، مشهد ــ شمس اله سلیمانی، املش ــ مهدی عطائی‌فر، رشت ــ عبدالرضا پور فریدونی، سیرجان ــ عبداله صالحی، بهروز مقامی، تهران ــ مهرداد شریعت زاده، اصفهان ــ حیدر قلی نادی، اهواز ــ علی اصغر کراچی، فیروز آباد فارس ــ اصغر حافظی، سیرجان ــ آریاوزیری، گرگان ــ صالح، محمود قاسمی، اصفهان ــ موسی کسالائی، اردبیل ــ محمد نعیمی، اراک ــ هادی بخشی، بانه ــ امیر کرمانشاهی، باختران ــ رضا محمدی، ساری ــ سید احمد مظلومی، گرگان ــ اکبری، تبریز ــ ابراهیم بهوندی، رامهرمز ــ شبنم امیدوار، هشتگرد ــ زین العابدین مشایخی، میانه ــ نورالدین، شیراز ــ رحیم سهرابی شهسواری، تبریز ــ حسین دادمند، مشهد ــ پرویز پژوهنده، ملایر ــ احمد محمد، تبریز ــ حسن شجاعی، بندر عباس ــ مرتضی یزدوبی ــ سیامک محضری، فسا ــ مهدی زید آبادی، یزد ــ غلام قاری، اصفهان ــ حمید جوانشیر، عباس نهاوندی‌فر، مشهد ــ حبیب نجاری فام، مراغه ــ مسعود شفیعی، رشت ــ سید داوود خدادادی مقدم، کردستان ــ علی ایزد پناه، بندر انزلی ــ اللهکرم رضایی زاده، مصطفی رضایی، محمد انصاری، تهران ــ رضا نوری، باختــران ــ حمزهٔ زرینــی، ایــذه ــ ابراهیم خامنه‌ای، تبــریز ــ علیــرضا زمانیان اسکوئی، اســکو ــ محمد محمــودی، شــیراز ــ محمد رضا فائــزی، تهران ــ محسن دبیری، اهواز ــ شعله بنی احمدی، اهواز ــ علی پور سلطانی ــ حسن محمد زاده، مشهد ــ رضا مرتضوی، اصفهان ــ سعید خدائی، تهران ــ حبیب زحمتدار، مشهد ــ محمد خالد آبادی، تهران ــ رضا نوری، باختران ــ اصغر دولت آبادی، آبادان ــ مجیــد زمانــی اصل، اهــواز ــ شاهپــور زارعــی ــ جواد صفرپور، تهران ــ حسین تاج آبادی، تهران ــ یعقــوب کــورو، اهــواز ــ محمود واعظی، مشهد ــ علیرضا صنیعی، شیراز ــ علی ارمغان، اصفهان ــ بهزاد سلکی، مشهد ــ علیرضا موسیوند، اهواز ــ مجید عاصمی، اهواز ــ بهمن نقیبی، مشهد ــ فریدون ملک محمدی، سنندج ــ عباس تحویلی، رشت ــ سید سعید جاسمی، تهران ــ محسن دهقان، اصفهان ــ امیر رضائی، ارومیه ــ مصطفی بیک‌پور، تهران ــ محمد خسروی، مشهد ــ سعید عباسی، کرج ــ قاسمی، رامسر ــ احمد کاظم بیکی، شاهرود ــ جهانشاه کیوانفرد، اصفهان ــ سید سیروس حکمت آرا، شیراز.

اداره کل ارشاد اسلامی همدان

جشنواره فیلم طلوع



محمد رضا سرکانیان کارگردان فیلم "بچه‌ها"، دیپلم افتخار و گلدان یادبود را از استاندار همدان دریافت می‌کند.

■ نخستین جشنواره فیلم طلوع، به وسیلهٔ ادارهٔ کل ارشاد اسلامی همدان، همزمان با روز جهانی تئاتر از تاریخ ۷ فروردین در تالار فجر همدان گشایش یافت و در ۱۲ فروردین، روز جمهوری اسلامی، به پایان رسید. در این جشنواره، ۱۱۰ فیلم ۸ و ۱۶ میلیمتری از سراسر کشور به مدت ۶ روز به نمایش گذاشته شد. از این تعداد، ۷۵ فیلم ۸ میلیمتری و ۳۵ فیلم ۱۶ میلیمتری بود که ۵۶ فیلم در بخش مسابقه شرکت داشت.

طلوع دومین جشنواره‌ای است که پس از پیروزی انقلاب در مراکز استان برگزار می‌شود. اولین جشنواره با نام "وحدت" در تبریز برگزار شد. در پایان جشنواره، نتایج ارزیابی و بررسیهای هیات داوران به شرح زیر اعلام شد: "مترسک ایستاده مردی" کار ابوالفضل آهنچیان بخاطر بیان خاص فیلم، "معرکه" کار ابراهیم نوچی از همدان بخاطر طنز فیلم، "بچه‌ها" کار محمدرضا سرکانیان از همدان بخاطر پیام فیلم، "بیداری" کار یوسف مهدوی‌صفا از تبریز بخاطر مونتاژ فیلم، "یا زهرا" کار مهدی عابدی از اهواز بخاطر بهترین فیلمبرداری مستند، "تلاش" ساخته سیف‌الله احمدی از آغاجاری بخاطر بهترین فیلمبرداری، "خیال شیرین آزادی" کار معصومه بهاردار از شیراز بخاطر بهترین موضوع برای فیلم انیمیشن، بازیگر خردسال احمدرضا احمدی به دلیل بازی ساده و صمیمی در فیلم "تلاش" و نیز اسدالله زارع بخاطر فیلمبرداری آگاهانه، برنده دیپلم افتخار و کاپ مخصوص جشنواره شدند.

در مراسم پایانی جشنواره فیلم‌های "روح خدا"، "معرکه" و "خیال شیرین آزادی" به نمایش گذاشته شد. استاندار همدان پس از اهدای جوایز طی سخنانی لزوم سعی و کوشش بیش از پیش برای اعتلای هنر متعهد و اسلامی را مورد تاکید قرار داد.

در این جشنواره، چند فیلم بلند ۳۵ میلیمتری نیز به طور جنبی نمایش داده شد.

مصاحبه با محمد حسین صوفی معاون اداره کل ارشاد اسلامی همدان



■ اداره کل ارشاد اسلامی استان همدان، دست‌درکار فعالیتهای زیادی در زمینه سینما است. انگیزه این فعالیتها، دشواریها، مشکلات و قابلیتها چیست؟

ــ چنانکه تعدادی نیروی مسلمان، متعهد و دلسوز که هدفشان کار برای رضای خدا در جهت اجرای سیاستهایی که به آن معتقدند دور هم جمع شوند، حاصل کارشان بسیار خوب خواهد بود. با این انگیزه تعدادی از جوانان علاقمند همدانی با برنامه‌ریزی دور هم جمع شدند. اما از این حجم کار نیز راضی نیستند، زیرا استعداد و توان کار بیشتری را دارند.

بالاخره باتوجه به علاقه و استعداد بچه‌های فیلمساز و ارزیابی جمیع جهات فیلم ۳۵ میلیمتری بلند "یاد" به کارگردانی عباس شیخ‌بابایی را آغاز کردیم. امیدواریم در سال ۶۳ بتوانیم دو فیلم بلند سینمایی دیگربسازیم. اولین آن در اردیبهشت فیلمبرداری خواهد شد که کارگردان آن نیز آقای شیخ‌بابایی است.

■ وضعیت سینماهای همدان چگونه است؟ مردم از فیلمهای روی پرده چقدر استقبال می‌کنند؟

ــ در همدان با وجود جمعیت زیاد، متاسفانه فقط دو سالن سینما وجود دارد که اولی دو سال و دومی یکسال است که شروع به نمایش فیلم کرده‌اند. قبل از انقلاب چهار سالن وجود داشت که به ضرورت انقلاب، ویران شدند. اما اکنون شهر همدان احتیاج به دو سینمای دیگر دارد. دو سینمای موجود وابسته به بنیاد مستضعفان است و فیلمهای خوب نمایش می‌دهد. ما تالار فجر شهرداری را اجاره کردیم و پس از تعمیرات آن را به سالن تئاتر و سینما تبدیل کردیم. اما به علت کمبود اعتبار مالی هنوز پروژکتور نمایش فیلم نداریم و از این سالن فقط برای اجرای تئاتر استفاده می‌شود. زمین دو سینمای سابق لوکس و پارس موجود است و انشاءالله بنیاد آنها را بسازد. در ملایر نیز دو سالن سینما وجود دارد و نهاوند دارای یک سالن سینما است که در اختیار دادگاه انقلاب بوده است، اما اکنون قرار است آن را به ارشاد همدان تحویل دهند. در اسدآباد نیز قرار است یک سالن سینما ساخته شود.

■ سایر فعالیتهای اداره کل ارشاد همدان در زمینه سینما چیست؟

ــ در سال ۶۲ مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی آماتور را در همدان تاسیس کردیم که در زمینه عکاسی، فیلمبرداری، بازیگری، نمایشنامه‌نویسی، کارگردانی کلاسهایی دارد. کلاسها در سطح عالی درحد یک دانشکده کوچک است و در زمینه‌های کارگردانی، نمایشنامه نویسی، بازیگری، و نقالی پیش‌بینی شده است. کلاس دیگری هم برای آموزشهای عملی و تکنیک فیلم وجود دارد که بهتر است حتی کسانی که یکی دو فیلم نیز ساخته‌اند در آنها شرکت‌کنند.

هم‌اکنون ۳۰ هنرآموز پسر و ۲۵ هنرآموز دختر در حال آموزش هستند. علاوه بر این جشنواره طلوع را نیز آغاز کرده‌ایم. ضمنا با همکاری یک تهیه‌کننده خصوصی، یک فیلم ۱۶ میلیمتری نیز ساخته‌ایم. احتمالا فعالیتهای اداره کل ارشاد استان همدان باعث فعالیتهای سایر شهرستانها نیز خواهد شد. چنانکه در کارهای فرهنگی به بازدهی آن امیدوار باشیم، صرف هزینه‌های زیاد مالی اشکالی ندارد. بایستی سوژه، محتوا، کیفیت و سایر عوامل بالا باشد تا بازدهی مطلوبی داشته باشیم.

■ براساس چه نیازهایی تصمیم گرفتید جشنواره طلوع را در همدان برگزار کنید؟

ــ هدف ما جذب علاقمندان خصوصا آماتورها به فیلمسازی بوده است. این جشنواره ارزیابی کار آنها و در واقع کلاس آموزش عملی است برای آنها که کار فیلم را در سطح آماتور شروع کرده‌اند. امیدواریم تا این جشنواره هر سال یکبار برگزار شود.

■ معمولا در جشنواره‌های آماتوری(۸ و ۱۶) فیلمها نمایش داده می‌شود و بعد اتفاقی نمی‌افتد و فیلمساز درنمی‌یابد که چه کرده و پی به نقاط ضعف و قوتش نمی‌برد. شما در اینمورد چه تصمیم‌هایی گرفتید؟

ــ ما در جشنواره طلوع به نقد و بررسی اولویت خاصی داده‌ایم. در سال ۶۳ نیز سمینار هنر را با همکاری صاحبنظران در همدان برگزار خواهیم کرد که شامل زمینه‌های مختلف هنر از جمله: خط، نقاشی، طراحی، فیلمسازی، تئاتر، فیلمبرداری، و عکاسی خواهد بود. آماتورها باید آموزش ببینند. بایستی به علاقمندان گوشزد کنند تا کار بهتر و صحیح‌تر برابر با زمینه‌های اقتصادی انجام شود. بخاطر آموزش، نباید فیلم حیف و میل شود که البته این ضابطه‌ای شرعی و قانونی است.

■ فکر نمی‌کنید بهتر باشد که در قضاوت فیلمها سختگیری بیشتری انجام شود تا فیلمسازان موظف شوند سینما را جدی‌تر بگیرند و مطالعات فرهنگی خود را در این زمینه گسترش دهند؟

ــ در رابطه با نقد و بررسی‌ها همیشه این تذکر را داده‌ایم که نکات مثبت را درنظر بگیرند تا خدای‌ناکرده آنان که دست به این کار زده‌اند، دلسرد نشوند و ضربه نخورند. لازم دیدیم حساس و ظریف برخورد کنیم. اما فیلمسازان جوان بایستی انتقادات سازنده را که از طرف افراد دلسوز و مسئول می‌شود و هیچگونه غرضی در آنها وجود ندارد، بپذیرند. تا انشاءالله کارهای بعدی نقاط ضعف نداشته باشد. در رابطه با مطالعه بایستی بگویم که چنانکه مطالعه نکنند فسیل می‌شوند.

در آخر، توجه مسئولان وزارت ارشاد، مسئولان استان، و مجلس شورای اسلامی را خواستاریم تا با اختصاص دادن بودجه کافی و تدارکات لازم ما را یاری کنند. ■

فجر ایران

وابسته به بخش بازرگانی بنیاد مستضعفان

* توزیع و فروش **دستگاههای ظهور فیلم و ظهور عکس و میکسر دارو،**
ساخت کارخانجات احمدی، هامـو، صالحی، بابك، سام ایـران،
فقط از طریق شرکت فجر ایران انجام خواهد شد.

* سری سوم دوربین‌هـای فیلمبـرداری **بولکس EL.EB.M**
شانزده میلیمتری آماده توزیع می‌باشد.

* فیلم‌های سینمایی ۳۵ میلیمتری موجود است.

* آتلیه‌های عکاسی حرفه‌ای که قبلا جهت دریافت **دوربین‌های لینهوف**
ثبت نام کرده‌اند می‌توانند برای اطلاع بیشتر از چگونگی دریافت دوربین
به شرکت فجر ایران مراجعه کنند.

* آگراندیسمان سیاه و سفید **DURST 805** موجود است.

* انواع **دستگاههـای میکروفیش و میکروفیلم**
جهت سازمان‌ها و کتابخانه‌های بزرگ موجوداست.

* **هنگرهای ضد اسید و مقاوم،** در اندازه‌های ۵ تایی و ۳تایی،
برای دستگاههای ظهور فیلم آماده توزیع می‌باشد.

* **گیره‌های استیل** جهت فیلم‌های ۱۱۰، ۱۲۰، ۱۲۶ و ۱۳۵
تا چند روز دیگر آماده توزیع خوا هد بود.

* **اوزالید** ۸۰ گـرمی با ۱۱۰ سانتیمتر عرض، ساخت سوئیس، به مقدار کافی
و با قیمت مناسب رسیده است. مؤسسات دولتی و مؤسسات چاپ نقشه و اوزالیـد
جهت دریافت سهمیه بـه اداره فروش شرکت فجر ایران مراجعه کنند .

خیابان میرزای شیرازی - خیابان هفتم کوی گیلان پلاک ۵ تلفن ۸۳۸۳۴۹ ۸۲۵۸۸۱ تلکس ۲۲۲۸۷۳

آتلیه ماهنامه فیلم



CHARLTON HESTON
in Jack London's
چارلتون هستون
آوای وحش
اثر جاودانی جک لندن
میشل مرسیه
جرج ایستمن
ماریا رُم
ریموند هارم استروم
موزیک: کارلو راستچلی
کارگردان
کن آناکین
CALL of the WILD
A KEN ANNAKIN FILM
EASTMANCOLOR
پخش از سازمان سینمائی تک
٦٤٩٢٢٧